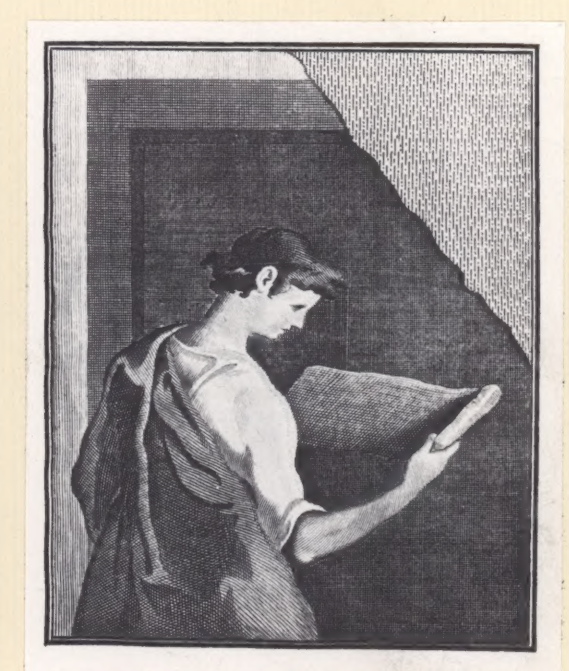
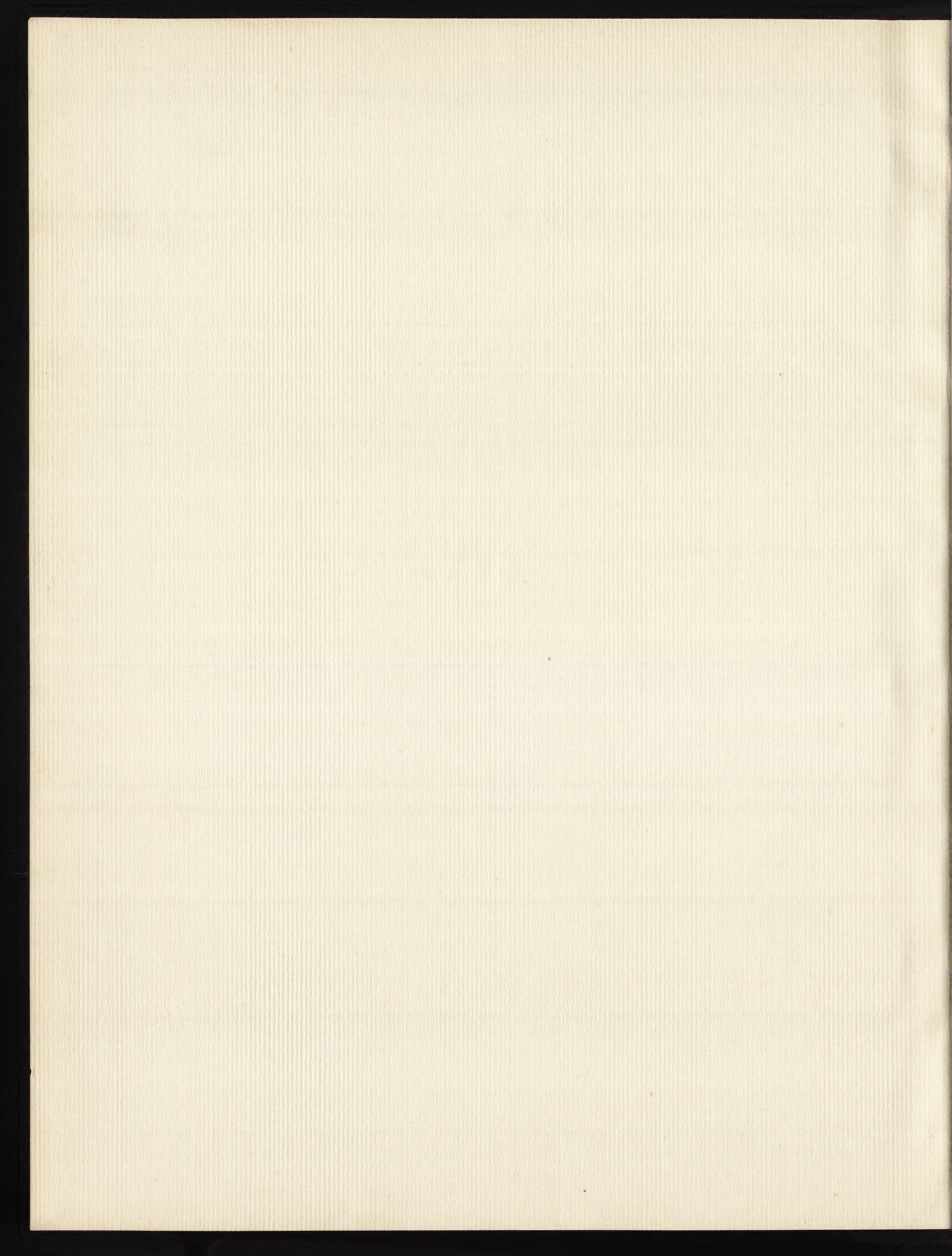
Jahrbuch der Gesellschaft Hamburger Kunstfreunde

1 9 0 6





JAHRBUCH DER GESELLSCHAFT HAMBURGISCHER KUNSTFREUNDE

XII. BAND

HAMBURG 1906
LÜTCKE & WULFF

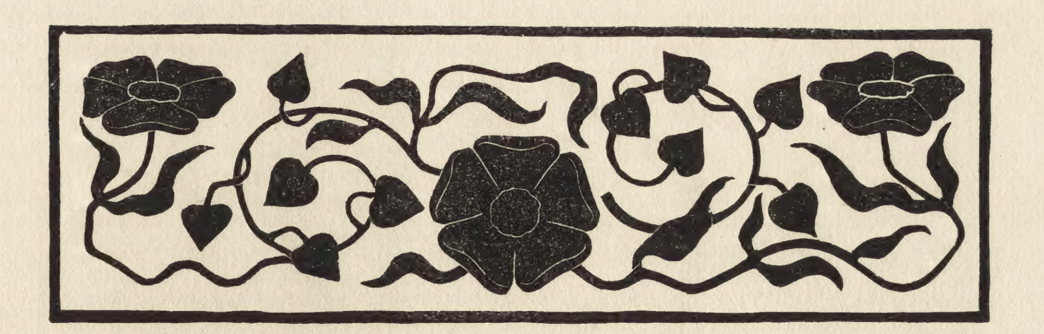


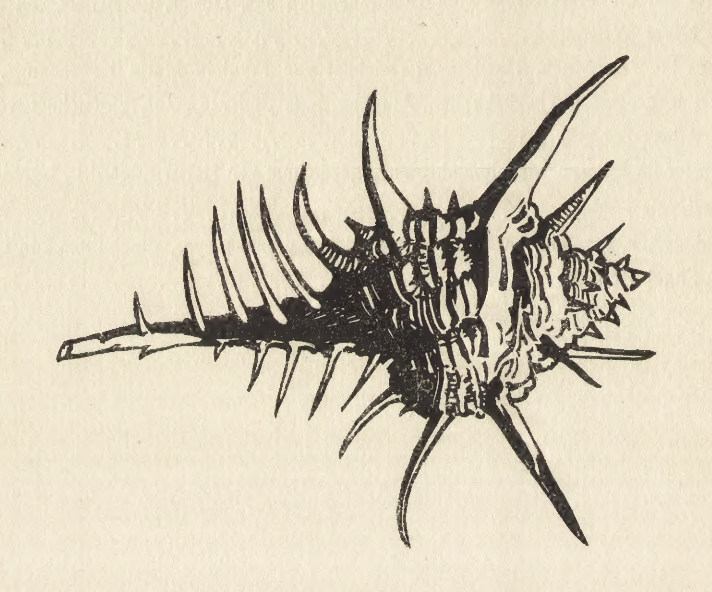
ALS MANUSKRIPT GEDRUCKT

EXEMPLAR No. 96



VERZEICHNIS DER MITARBEITER







MEISTER BERTRAM

ALS

BILDHAUER

❈

In der Einzelschrift über Bertram habe ich seine Skulptur noch nicht erschöpfend behandeln können. Anfang August 1905 erhielten wir die von der fingerdicken Gipsschicht befreiten Bildwerke, Mitte September mußte das Buch ausgedruckt sein, wenn es, wie versprochen, am 1. Oktober erscheinen sollte. Es ließ sich auch bald erkennen, daß es nicht viel genutzt hätte, wenn der Termin des Erscheinens bis Weihnacht verschoben wäre. Denn es braucht Weile und Ruhe, sich in eine ganz unbekannte Welt großer alter Kunst hineinzuleben. Manches, das ich empfand, wagte ich nicht auszusprechen, weil es mir noch zu kühn erschien. Ich habe mich deshalb in dem Buche über Bertram beschränkt, an einer einzelnen leicht zugänglichen Figur der Maria Magdalena, an der Bildung der Köpfe, an der Gewandbehandlung zu erläutern, was mir als das Wesen der Bertramschen Skulptur erschien.

Wir haben nun ein Jahr lang mit dem umfangreichen Kunstwerke gelebt und uns in seinen Geist und seine Formensprache hineinzufühlen Zeit gehabt. Einzelnes haben wir tiefer verstehen und nachempfinden gelernt. Bei anderem ahnen wir eine Lösung, ohne noch recht den Weg und das Ziel zu sehen. Es wird noch längere Zeit vergehen und viel Aneignungsarbeit kosten, bis wir zu einem vorläufigen Abschluß gelangt sind.

Ganz allgemein können wir nun aussprechen, daß unter den Resten der gleichzeitigen Bildhauerkunst, die auf unsere Tage gelangt sind, Bertrams Altar von St. Petri eine Stelle ganz für sich einnimmt. An Stärke und Macht des Ausdrucks, an Größe und Erhabenheit, an Reichtum der Mittel haben wir aus der Zeit um 1370 in Deutschland bisher seinesgleichen nicht gefunden, und wenn die großen Meisterwerke der gesamten ältern deutschen Kunst aufgezählt werden, so gehört Bertrams Altar nicht an die letzte Stelle.

Einige Ergänzungen zu dem in der Monographie über Meister Bertram Ausgeführten mögen hier Platz finden.

* * *

In den Nischen, dicht neben der Kreuzigung, stehen, durch die größeren Maße schon herausgehoben, die Namengeber und Patrone der Kirche, für die der Altar bestimmt war, Petrus und Paulus.

Es ist nicht schwer, zu erkennen, daß der Meister diese beiden Gestalten mit besonderer Absicht lebendig gemacht hat.

Beide waren unter den Aposteln durch Volkstümlichkeit ausgezeichnet. Von wenigen andern hatte das Volk eine Vorstellung, die nicht nur, wie bei Jacobus dem Pilger, am Kostüm haftete, sondern den Charakter einbezog.

Petrus war schon als Vorgänger der Päpste einer der wichtigsten Heiligen der Kirche. Die bekannten Züge im Evangelium — das Wandeln auf dem Meer, die dreimalige Verleugnung, der jähe Schwerthieb, der dem Malchus das Ohr kostete, das Domine, quo vadis der Legende — statten diesen Apostel mit individuellem Wesen von vornherein weit reicher aus als alle übrigen. Er ist selbst in seinen Schwächen und vielleicht durch seine Schwächen dem Gläubigen von Herzen vertraut vor allen seinen Kameraden. Er lebt nicht nur in der Legende, sondern in volkstümlichen Erzählungen, und zu den drastischen Szenen der Evangelien und der Legende fügt, bis in unsere Tage lebendig, der Schwank seine Abenteuer als besserwissender Apostel und als Verwalter des himmlischen Pförtneramts. Die Schnurren von Hans Sachs und Goethe und die köstlichen Geschichten vom großen Rechtsgelehrten Pufendorf an der Himmelspforte und vom Prozeß, den Petrus gegen den Beherrscher der Hölle verliert, sind uns allen gegenwärtig. Seine Legende hat heute noch Keimkraft.

Paulus, der unnahbare, strenge Mann, vermag es trotz dem unvergeßbaren Drama seiner Bekehrung vom Saulus zum Paulus an Volkstümlichkeit nicht mit ihm aufzunehmen. Er ist die einzige geschichtlich fest umrissene Persönlichkeit unter den Aposteln, aber Schnurre und Schwank haben sich an seinen abwehrenden Charakter nicht herangewagt.

* * *

Wie hat Bertram es angefangen, diese beiden so deutlich zu kennzeichnen, daß sie auch heute, wo sie ihre alten Attribute, Schlüssel und Schwert, nicht mehr in den Händen halten, unmittelbar erkannt werden können?

Unser alter Meister hat seine Motive aus einer dichterischen Versenkung in die Charaktere der beiden Apostel geholt.

Petrus mußte dem Herkommen gemäß den Schlüssel halten. Das geschieht vor und nach Bertram in der Regel ganz harmlos, denn der Schlüssel genügt an sich schon, um Petrus kenntlich zu machen. Wie viele tausende von Statuen Petri gibt es, die den Schlüssel halten, ohne daß man versucht ist, sich um das wie des Motivs zu kümmern?

Bertram tut sich nicht genug mit der Erfindung einer plastisch ausreichenden Art, den Schlüssel zu halten, so daß eine ansehnliche Form des Stehens dabei

herauskommt. Er forscht tiefer, ja, er tut wohl den kühnsten Griff, den ein Künstler tun kann, um das innerste Wesen dieses Apostels, des Inhabers der Schlüsselgewalt, auszudrücken. Er läßt alle Hindeutungen auf die volkstümlichen Züge fallen und nimmt ihn ausschließlich als den Glücklichen und Geweihten, der sich im Besitz der Schlüsselgewalt fühlt.

Wenn sich Bertram sein Problem in Worte gefaßt hätte, so wäre dies der Gedankengang, der ihn zur Findung des Motivs geführt hat:

Petrus ist nicht ein Schaffender, sondern ein Begnadeter. Nicht einer, dem es von innen kommt, sondern dem es von außen oder von oben zufällt. Er hat keine Denkerstirn gehabt, und sein Auge hat nicht in unbekannte und andern unsichtbare Fernen gespäht. In seiner Natur lag nichts, das über Menschenmaß hinausging. Er hat Glück gehabt. Und da er als Jünger des Herrn bei allen menschlichen Schwächen eine edle Natur war, so ist er sich bewußt, daß er sein Glück nicht erkämpft, sondern als Gnadengeschenk erlangt hat, und ist dankbar dafür.

Dies drückt Bertram aus und nichts anderes.

Die Rechte hält den Schlüssel, der Blick sucht im Ausdruck schwärmerischen Dankes verklärt den Himmel.

Wie er den Schlüssel halbhoch und ehrfurchtig ergriffen vor sich hinhält, das allein spricht das Glück des Besitzes aus. Es liegt fast etwas von Scheu in dieser Bewegung. Und wie Gestus und Blick zu einer Handlung verschmelzen, das findet sich in Deutschland zu jener Zeit, soweit ich sehen kann, nur bei andern Gestalten von Bertram selbst wieder und sonst nicht.

* * *

Der Paulus ist ganz anders angepackt. Daß er das Schwert hält, bedeutet nicht viel, es ist eben nur Attribut für ihn, es hat keine Funktion. Ebensowenig kann vom Buch, das die Linke hält, ein Motiv gewonnen werden. Alle Apostel haben es. Bertram findet aber doch das Mittel, Paulus aus der Schar der Apostel und Propheten unverkennbar herauszuheben. Für einen ausdrückenden Gestus geben ihm Geschichte und Legende keinerlei Anhalt. Aber im Bau des Körpers und vor allem in der Charakteristik des Kopfes gestaltet Bertram im Anschluß an die geschichtliche Überlieferung das völlig individualisierte Idealbild des größten der Apostel.

Erst wenn die Figur aus der Nische gelöst und frei aufgestellt wird, kann alles erfaßt werden. Eine hagere Gestalt mit ausgesprochener Schwäch-



ALTES HAUS, GOSLAR, ECKE MÜNZSTRASSE
GEZEICHNET VON FRÄULEIN MARIE WOERMANN

lichkeit der fleischlosen Greisesschultern und dem vorgesunkenen Halse des Greises. Aber auf diesen schwindsüchtigen, schwächlichen Schultern und diesem vorgesunkenen Hals erhebt sich der starke und feinknochige Schädel des willenskräftigen Denkers.

Man muß die Neigung und den Ansatz des Halses und die Linie dieses Schädels mit dem stark überbauten Hinterkopf im Profil verfolgen und mit der gründlich verschiedenen Linie und Konstruktion der andern Apostelköpfe vergleichen, um den Wert dieser Erfindung zu ermessen.

Das Antlitz blickt im Zustand gesammelter Energie weit in die Ferne. Sieht man einen Augenblick auf diese Augen und diesen energischen, sprechenden Mund, der durch den üppigen Bart herausscheint, so fühlt man sich übersehen und unbeachtet vor einem höheren Wesen.

Wie sie da nebeneinander stehen, der eine verklärt zum Himmel blickend, der andere fest auf ein aus seinen Gedanken in die Ferne geworfenes Ziel starrend, sind Petrus und Paulus zwei so restlos ausgedrückte Typen, Petrus der Begnadete und Belehnte in glückseliger Dankbarkeit, Paulus, das Genie, aus dessen Innerstem ein gestaltender Wille strahlt, daß es fraglich erscheint, ob für die beiden Charaktere irgendwo sonst ein so schlagender Ausdruck gefunden ist.

Freilich haben wir uns in jedem einzelnen Fall, wo bei Bertram solche Gestaltungskraft fühlbar wird, zu fragen, ob wir nicht in das Werk des alten Meisters unsere eigenen Gedanken und Empfindungen hineinlegen. Aber wir brauchen uns nur, um den Zweifel niederzuschlagen, daran zu erinnern, daß in Bertrams Bildhauerwerk und Malerei überall diese selbe Natur die Probleme der Gestaltung aus dem innersten Wesen der Aufgabe holt.

Wer noch nicht überzeugt ist, sehe sich den Jacobus an, der neben Paulus steht.

Er ist als der Wanderer mit Muschelhut, Rock und Stab schon durch das Kostüm kenntlich gemacht. Bei ihm ist keine besondere Innerlichkeit auszudrücken, kein Glückslos wie bei Petrus, kein Wille, wie bei Paulus. Sein Kopf ist, wenn auch bildnismäßig individualisiert und überaus lebendig, breit und gewöhnlich und steht durch seine Harmlosigkeit im schroffen Gegensatz zur subtilen Geistigkeit des Schädels vom heiligen Paulus. Bei alledem findet Bertram auch für den Jacobus ein Motiv, das er aus der Sonderform seines Lebens und seiner Wirksamkeit als Schützer aller Wandernden schöpft: Jacobus

blickt scharf vor sich auf den Weg, den er geht. Auch diese Richtung seines Blickes unterstützt die Wirkung des auf Höhe und Ferne eingestellten Schauens bei seinem Nachbar Paulus. Es scheint mir keinem Zweifel unterworfen, daß diese kurze, gedrungene Gestalt Jacobs nach jeder Richtung als Gegensatz zu dem hohen, hagern Paulus für diese Stelle geschaffen wurde.

DER PROPHET

Im Allgemeinen bildet Bertram den Ausdruck der Propheten grundverschieden von dem der Apostel. Die Propheten sind erregtere, ja direkt aufgeregte, eifrige, zelotische Männer, die Apostel ruhige, wenig bewegte Gestalten mit dem Ausdruck geschlossener Energie. Nicht wenig wird Bertram in diesem Bestreben unterstützt durch einen äußern Gegensatz der beiden Reihen. Die Apostel haben jeder außer dem Evangelium in der Linken noch ihr besonderes Attribut in ihrer Rechten zu tragen, Schwert, Stab, Schlüssel, Messer, Kreuz usw., was sie in der Freiheit ihrer Bewegung beschränkt und ihnen jede Geste untersagt. Nur Petrus hat in der Art, wie er den Schlüssel hält, einen Gestus. Die Propheten dagegen haben beide Hände frei und machen davon sehr ausgiebigen Gebrauch.

Im Gegensatz zu den Aposteln sind sie in der Aktion der Rede gepackt. Die Bewegung der Hände drückt ein Hinweisen auf Argumente oder auf leibhaft geschaute Zukunft aus. Einige gestikulieren so heftig, daß ihre Gebärde über das bei Männern nordischer Rasse übliche Maß hinausgeht und ohne weiteres auch heute als aus der Beobachtung semitischen Wesens geholt einleuchtet. Die orientalische Heftigkeit der Gebärde geht unmittelbar zusammen mit den gewaltigen semitischen Typen der Köpfe, die Bertram in so überraschender Mannigfaltigkeit aus der Beobachtung schöpft.

Es ist, als ob Bertram in der Reihe seiner Propheten die verschiedenartigen Seelenzustände des Prophetismus habe kennzeichnen wollen. Jeremias ermahnt mit erhobener Rechten und weisender Linken, Jesaias, mit schmerzverzogener Gestalt, erhebt beschwörend die Linke zum Himmel, Daniel windet sich in heftigster Aufregung und gestikuliert nach orientalischem Bedürfnis nicht nur mit den Händen, sondern mit den Schultern. Aus allen spricht eine heftige Erregung.

Aber als Wunder unter so vielen erstaunlichen Schöpfungen erscheint mir der Prophet Obadja.

In ihm hat der alte Meister ein Höchstes getroffen. Würde diese Gestalt außerhalb des Zusammenhanges irgendwo allein gefunden, so könnte niemand in ihr den Propheten verkennen, und wenn es je einem Künstler gelungen ist, auszudrücken, was ein Prophet ist, so geschah es hier.

Er ist der Schauende, der von seinem Gesicht überwältigt wird. Beschwörend und abwehrend erhebt er die Rechte gegen das furchtbare Bild, das sein Auge leibhaft vor sich sieht. Als ob ihn fröstelte oder schauderte, zieht die Linke das Gewand über den Leib, und als wollte er zurückweichen, ist der rechte Fuß angezogen und auf die Zehen gestellt.

Daß es sich um ein Schauen handelt, verrät der Blick unter der gerunzelten Stirn. Wie dieser Blick und der Ausdruck der Stirn mit der erschrocken erhobenen Rechten zusammengeht, das ist aus einer höchsten Zartheit des Gefühls geboren.

Und da die Hand etwas auszudrücken hat, bildete sie der Meister mit ganz ungewöhnlicher Sorgfalt durch. Das ist ein Stück Arbeit, das seinen eigenen Anteil verrät. Diese Hand scheint wirklich und ist in allen einzelnen Fingern charakteristisch bewegt. Auch bei Bertrams Nachfolger, Francke, pflegen die Hände, die den Ausdruck tragen, weit besser zu sein als die gleichgültigeren.

Vor solchen Werken verstehen wir, wenn jetzt holländische Forscher die Hypothese aufstellen, daß gegen Ende des 14. Jahrhunderts eine norddeutsche — hanseatische — Kunst die holländische beeinflußt hat.


MEISTER
BERTRAMS
WERKE
IN OBER- UND
IN
SEITENLICHT
.19 05.

Im Herbst 1906 haben Meister Bertrams Werke im Erdgeschoß der Kunsthalle ihre endgültige Aufstellung erhalten.

Wer sie nur bei der vorläufigen Aufstellung im Oberlicht des ersten Stocks gekannt hat, wird nun im Seitenlicht, für das sie berechnet waren, einen ganz neuen Eindruck erhalten.

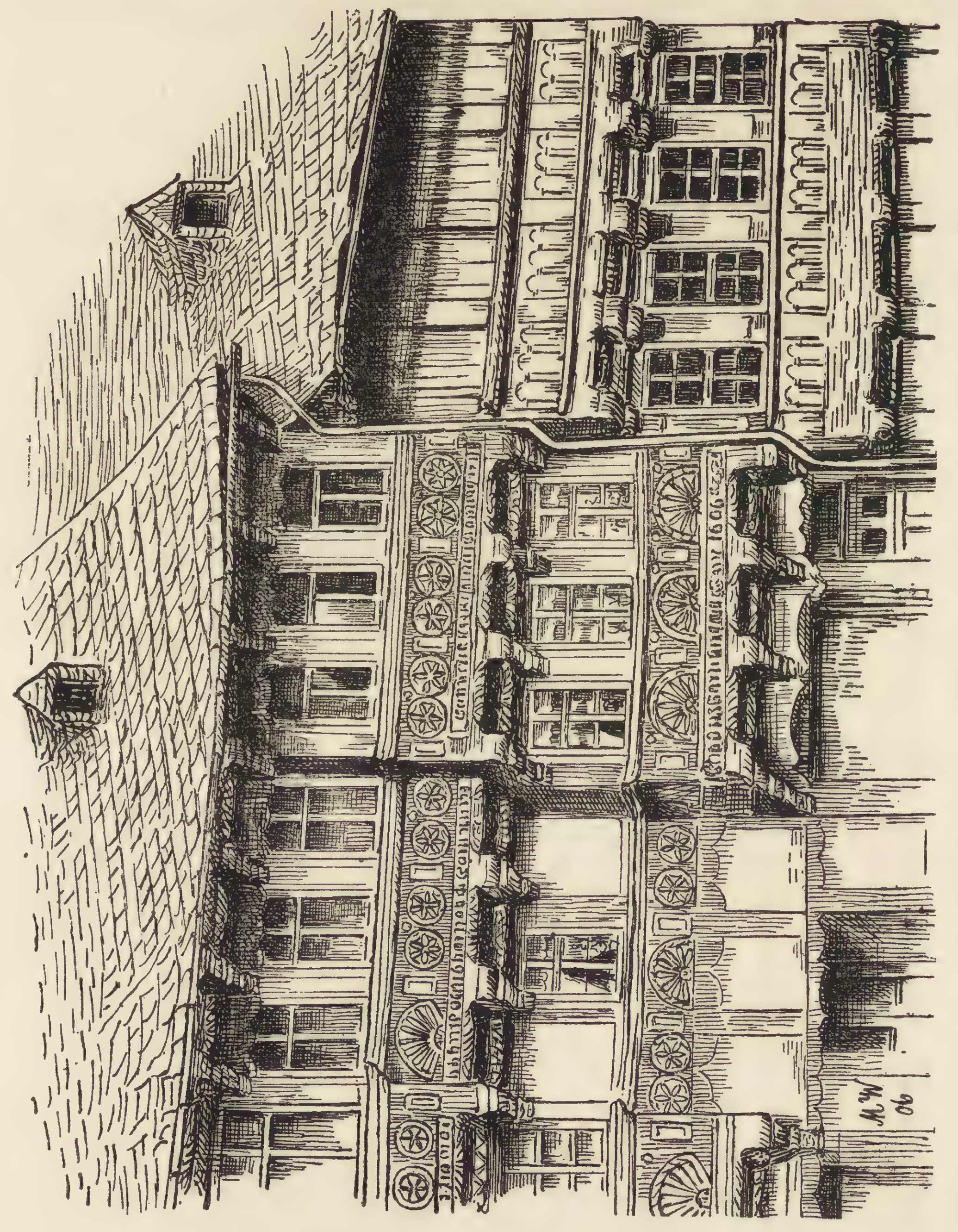
Das Oberlicht, wie wir es für unsere Museen eingeführt haben, ist in seiner bequemen Anwendung eine Liebhaberei des neunzehnten Jahrhunderts. Das sollte diese Lichtführung von vornherein verdächtig machen. Denn wo dieses gärende Zeitalter außerhalb der neuen technischen Bedürfnisse gebaut hat, kann es mit seinen Leistungen nicht viel Staat machen.

Äußerlich spricht sehr viel für das Oberlicht. Es sichert eine ziemlich gleichmäßige Beleuchtung der Wandfläche durch den ganzen Tag. Es schenkt jedem Raum zwei Wände mehr als das Seitenlicht, denn die Wand dem Fenster gegenüber ist nur bei sehr vorsichtiger Anbringung der Lichtquelle für Bilder nutzbar, und mithin fast in allen Fällen verloren, da unsere Architektur vom Wesen des Fensters nicht allzuviel versteht.

Obendrein setzt das Oberlicht der räumlichen Abmessung kaum eine Grenze, während Räume mit Seitenlicht über eine bestimmte und bald erreichte Tiefe nicht hinauswachsen dürfen. Damit hängt dann wieder zusammen, daß in Seitenlichtsälen bei ihrem geringeren Durchmesser die Höhe der Wände sehr beschränkt ist. Will man den Baugrund haushälterisch ausnutzen, so gibt es kein besseres Mittel als das Oberlicht.

Wer das Braunschweiger Museum noch in dem alten Bau in der Stadt besucht hatte mit seinen zahllosen Korridoren und Seitenlichtsälen, die alle nicht sehr hoch waren, kannte die Sammlung im Neubau mit den riesigen Oberlichtsälen, deren hohe Wände mit Bildern bepackt sind, gar nicht wieder. Sie erschien weit kleiner, und die Bilder, die einander bedrängen, hatten die Hälfte ihrer Wirkung eingebüßt.

Aber es war nicht nur die verwirrende Überfüllung, die im Neubau den Bildern ihre Bedeutung nahm. Der Wert und die Wirkung des Lichts ändern sich beim Einfall durchaus. Kein altes Bild ist bei wirklichem Oberlicht gemalt worden, und auch jetzt gibt es kaum Ateliers mit reinem Oberlicht. Bei einer glatten, vertreibenden Malweise scheint es noch nicht allzuviel auszumachen, ob das Licht im Museumsraum von der Seite kommt, von der die malende Hand es empfing. Aber die Erfahrung zeigt doch, daß die subtile Materie



HÄUSERFASSADEN VOM JAHRE 1606, GOSLAR, BÄCKERSTRASSE. GEZEICHNET VON FRÄULEIN MARIE WOERMANN

des Lichts, wenn sie von oben einfällt, auch auf der scheinbar glattesten, jede Spur des Pinselstrichs verleugnenden Bildfläche in anderm Sinne spielt, als wenn sie von der Seite kommt. Einzelne Schulen sind gegen den Lichteinfall von oben besonders empfindlich. Am meisten scheinen mir die Holländer des siebzehnten Jahrhunderts zu leiden.

Auf Bildern in unvertriebener Technik erhöht sich diese Wirkung gegen den Strich. Bei dickem Farbenauftrag kann das Oberlicht geradezu gefährlich werden. Liebermanns Bilder sind, wenn sie von Ober- in Seitenlicht gebracht werden, kaum wieder zu erkennen. Trifft das Licht sie so, wie es beim Malen einfiel, spannt sich die Bildfläche als ruhige Einheit, kommt es in anderm Winkel von oben, so zerreißen die unbeabsichtigten Schatten, die überall entstehen, die vom Künstler gewollte Wirkung.

* * *

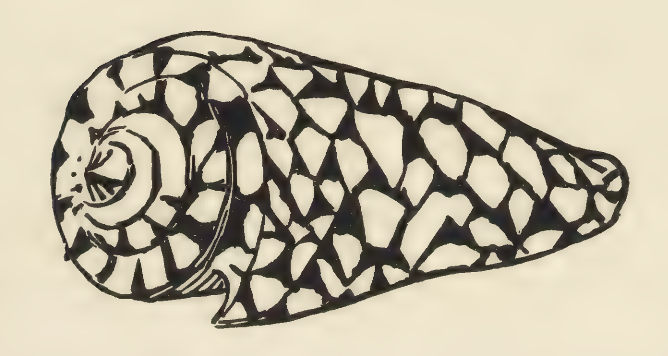
Sowenig wie ein moderner Künstler hat Meister Bertram seine Bilder und Skulpturen bei Oberlicht hergestellt. Er dürfte Räume benutzt haben, die aussehen wie die Tischlerwerkstätten in den ältesten Hamburger Vierteln heute noch, lange, niedrige, ziemlich tiefe Säle mit hohen Fensterbänken und einer bis zur Decke reichenden Glaswand darüber — wenn er überhaupt in seiner Werkstatt schon Fensterscheiben gekannt hat.

Seine Bilder und Skulpturen fanden in den Kirchen von der Seite Licht, wie in der Werkstatt. Nur im Chor konnte es vorkommen, daß das Licht von zwei Seiten kam, jedoch, die ersten Morgenstunden ausgenommen, stärker vom Süden als vom Norden. Doch wurde es wohl von den bunten Scheiben wesentlich schwächer eingelassen als in der Werkstatt. Auf dieses dämmernde Licht der Kirchenräume waren Bertrams Werke berechnet.

Bei der Aufstellung im Seitenlicht des Erdgeschosses, die im Sommer 1906 ausgeführt wurde, hat sich dieser Unterschied handgreiflich offenbart.

In den Oberlichtsälen hatte das alte Gold des Hintergrundes der Bilder kaum mitgesprochen. Beim Seitenlicht gab es für die schmückende Gesamtwirkung erst den Ton an. Der Charakter der Gemälde ist dadurch völlig verändert. Erst jetzt wird es dem ersten Blick fühlbar, wie der Meister alle Silhouetten für diesen schimmernden Goldgrund berechnet hat, und erst hier ordnet sich die Farbe in die Gesamtfläche ein, während sie beim Oberlicht allein sprach.

Auch die Wand goldener Architektur mit den farbigen Statuetten erscheint jetzt als eine geschlossene Einheit, und jede einzelne Figur hat einen höheren Grad von Lebendigkeit erhalten. Es kommt uns vor, als wären die weiblichen Heiligen der obern Reihe in ihren reizvollen Bewegungen und in der Anmut ihres Mienenspiels wie aus einem Schlaf erwacht, und die Charakterköpfe der Apostel und Propheten der untern Reihe wenden sich mit gesteigerter Eindringlichkeit gegen den Beschauer.



VICTOR EMIL JANSSEN

Als die Jahrhundertausstellung eröffnet wurde, war von Janssen nichts anderes bekannt als das eine Bild, das aus dem Besitz der Kunsthalle im Saal der Hamburger hing, zwei Zeichnungen, die aus der reichen Sammlung Handzeichnungen hamburgischer Meister unserer Kunsthalle stammten, und außerdem nur die Notizen bei Nagler, im hamburgischen Künstlerlexikon, im Jahrgang 1845 der Hamburger Nachrichten und in der von Grönvold herausgegebenen Selbstbiographie Wasmanns.

Das feinste stand natürlich bei Wasmann.

Schon die kurze Biographie im Hamburger Künstlerlexikon hatte mir die Anregung gegeben, Nachforschungen anzustellen. In Hamburg zunächst vergebens. Endlich fand ich die ersten Werke von Janssen im Nachlaß seines Freundes C. Koch, eines geborenen Hamburgers und Studienfreundes von Janssen, der 1901 in Speyer verstorben war, ein Ölgemälde »der getreue Hirt«, zwei Zeichnungen und eine Ölstudie.

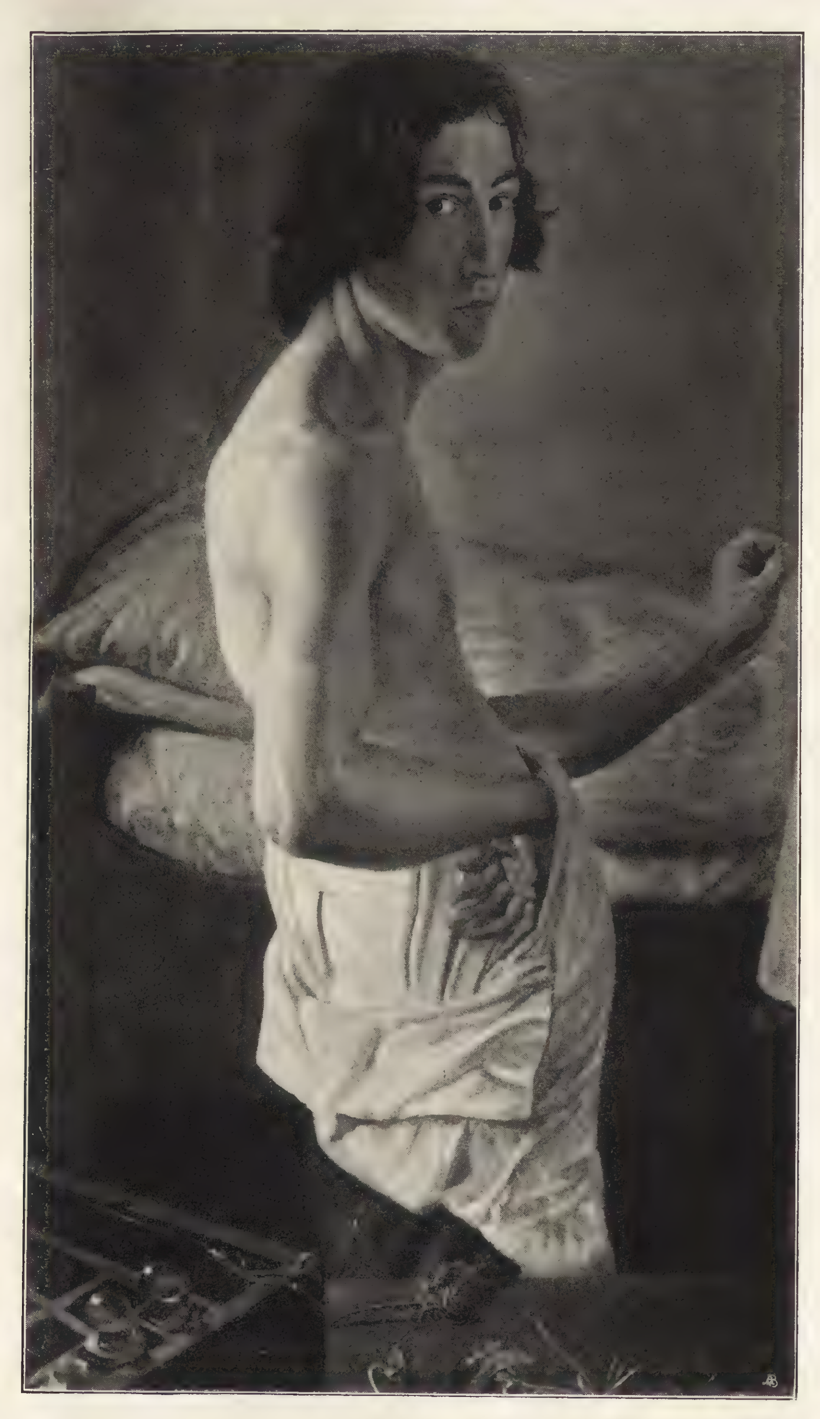
Auf der Jahrhundertausstellung bereicherte sich das Werk des Künstlers um zwei Ölbilder. Bernt Grönvold besaß aus dem Nachlaß Wasmanns ein großartiges Künstlerbildnis, das weder in Auffassung, Zeichnung noch Farbe zu Wasmann stimmte. Durch den Vergleich mit »dem getreuen Hirten« bestimmte er es als Janssen. S. Kunst und Künstler, 1906.

Unter den Bildern aus Grönvolds Sammlung befand sich der Halbakt eines Künstlers vor der Staffelei. Der Besitzer hatte es in Wasmanns Nachlaß gefunden und es diesem zugeschrieben. Als ich es auf der Ausstellung sah, hatte ich gerade die Spur lebender Verwandter Janssens in Hamburg aufgefunden und von Janssens Nichte, Frau Niemeyer, das Selbstbildnis des Künstlers erlangt, eine Zeichnung. Danach war es mir nicht zweifelhaft, daß der Halbakt niemand anders darstellte als Janssen selber.



VICTOR EMIL JANSSEN. DER GETREUE HIRT
ORIGINAL IN DER KUNSTHALLE ZU HAMBURG





VICTOR EMIL JANSSEN. AKTSTUDIUM (SELBSTBILDNIS)
ORIGINAL IM BESITZ VON HERRN BERNT GRÖNVOLD



Offenbar war aber dieser Halbakt ein Selbstbildnis: aus dem Spiegel geholt, erschien die an der Staffelei arbeitende Rechte auf dem Bild als Linke.

Auch Bernt Grönvold, dem ich von der Existenz der Zeichnung Mitteilung gemacht, ist zu demselben Ergebnis gekommen, daß hier ein Selbstbildnis Janssens vorliegt.

Es hätte schon aus der Malweise und der Auffassung erkannt werden müssen, daß es sich nicht um ein Werk Wasmanns handeln könnte. Aber unser Auge ist auf die Ausdrucksweise der Zeit noch nicht scharf genug eingestellt, um feinste Unterschiede ohne weiteres herauszufühlen.

Unterdes fand ich bei einer andern Verwandten des Künstlers noch einige weitere Zeichnungen Janssens, die als Geschenk in den Besitz der Kunsthalle übergegangen sind.

Aus der Zeit der ersten Hamburger Studien stammt eine große Zeichnung, die Geschwister des Künstlers am Familientisch um die alte Haushälterin gruppiert, die die Stelle der Eltern bei ihnen vertrat. Das große Blatt gehört zu den interessantesten Dokumenten der Entwicklung in den zwanziger Jahren. Es deckt sich, von der persönlichen Note abgesehen, mit den verwandten Bildnissen Speckters, Mildes, Oldachs und Wasmanns.

Es kamen dann zwei Varianten einer Flucht nach Ägypten und ein von höchstem Pathos erfüllter Entwurf zu einem Noli me tangere hinzu, sowie eine Ölstudie auf Papier nach einem Straßenjungen, die sämtlich in den Besitz der Kunsthalle übergegangen sind.

Andere Werke, die weit zerstreut sind, scheinen noch erhalten zu sein, und es gelingt hoffentlich, davon für unsere Sammlung das eine oder das andere zu gewinnen.

Das wertvollste, was wir jetzt besitzen, ist das große Ölgemälde. »Der »getreue Hirt« muß zunächst als ein Werk der Schule betrachtet werden, aus der es hervorgewachsen ist, der Münchner Periode von Cornelius — entstanden ist das Bild nach der Inschrift auf der Rückseite in Hamburg 1835.

Victor Emil Janssen, einer der Hamburger Nazarener, stand Oldach und Wasmann nahe. Er ist 1807 in Hamburg geboren und hier im achtunddreißigsten Lebensjahr 1845 gestorben. In Hamburg war er ein Schüler Bendixens — von dem die Kunsthalle Handzeichnungen und Lithographien, aber leider kein Bild besitzt —, kam 1828 nach München auf die Akademie und half später unter Heinrich Heß an der Ausmalung der Bonifaziuskirche

in München. Von seinen Werken wird nur eins genannt, »der Abschied des jungen Tobias«, das 1829 auf der Ausstellung in München Aufsehen gemacht hat. Wir können daraus auf die gediegene Ausbildung schließen, die er gleich den Oldach, Speckter und Wasmann schon in Hamburg erhalten hatte. Wasmann, der sich über die Werke seiner Zeitgenossen sonst sehr kritisch äußert, sagt darüber in seinen von Bernt Grönvold herausgegebenen Erinnerungen: »Ein diesem (Oldach) ähnlicher Charakter war Emil Janssen aus Hamburg, den ich vor allen andern lieb gewann, weil sein gemessenes, würdevolles Benehmen einen beruhigenden Einfluß auf mich übte. Seine ersten künstlerischen Versuche, in denen sich die Tiefe eines frommen Gemütes und ein scharfes Auge für Naturwahrheit zeigte, waren so entzückend schön, daß seine Freunde die größten Erwartungen von ihm hegten. Sein erstes Bild in München, »Tobias' Abschied von den Eltern«, wie er von dem Engel und dem Hündchen begleitet fortgeht, gab die Empfindungen einer Seele wieder, die sich von der geliebten Heimat getrennt fühlt. Dabei war Farbe, Stil, Haltung der Gewänder und der Landschaft so vollendet, als hätte er schon nach den besten Meistern studiert.« Das Bild ist leider seither nicht nachzuweisen gewesen. Es wäre ein großer Gewinn für die Geschichte unserer heimischen Kunst, wenn es sich irgendwo anfände. Nach mündlicher Überlieferung, die auf Carl Koch zurückgeht, hat Janssen seine Bilder und Zeichnungen, ebenso unzufrieden mit sich wie Oldach, vernichtet. Das Bild, das wir nun besitzen, und das wie die Zeichnungen von C. Koch gerettet wurde, bildet eine wichtige Ergänzung der Sammlung Speckter, Oldach, Wasmann und Milde, die die Kunsthalle besitzt. »Der getreue Hirt« gehört zu den bedeutendsten von der Hand der Hamburger Nazarener auf uns gelangten Kunstwerken.

Es ist nicht wie heute die meisten Bilder entstanden durch unmittelbare Nachbildung eines Stücks Natur, sondern wie Janssens Lehrer Cornelius und wie Schwind schufen, als ein Gebilde inneren Schauens. Aber es unterscheidet sich von den Bildern seines Lehrers dadurch, daß es im Ausreifen ganz mit Natur gefüllt wurde. Den Keim der Bildanlage, die mit Figuren ein Rund fast gänzlich füllt, so daß nur hie und da neben einem Rücken ein Stück ferner Landschaft sich aufschließt, bildet der Gegensatz einer sitzenden Gestalt links, die sich einer aufrechten, von rechts unter der Last des Lammes gebückt heraneilenden Gestalt entgegenneigt. Der gute Hirt bringt das gefundene Lamm über seinen Nacken geschlagen dem Herrn. Um den Gegensatz der



ALTES HAUS AUS DEM 16. JAHRHUNDERT UND FRANKENBERGER KIRCHTURM. GOSLAR, PETERSTRASSE
GEZEICHNET VON FRÄULEIN MARIE WOERMANN

Gestalten zu betonen, hat der Künstler einen scharfen Lichteinfall von links angenommen, der den Sitzenden vom Rücken beleuchtet, so daß sein Gesicht aus dem Schatten hervorscheint, und den guten Hirten voll von vorn.

Im Dämmer eines Schutzdaches zwischen diesen Gestalten wiederholt sich das Bewegungsmotiv in anderer Richtungslinie und in anderen Wesen. Das Mutterschaf, das neben dem Herrn angebunden war, damit es nicht ausbräche, strebt heftig empor zu dem blökenden Lamm auf der Schulter des Hirten. Von der anderen Seite springt der Hund neben seinem Herrn empor. Weiter hinten beobachten zwei ruhig stehende Hirten den Vorgang. Um den sitzenden Herrn drängt sich innerhalb der Hürde die weite Fläche der Schafrücken, vorn neben dem Sitz lösen sich in mannigfachen Bewegungen einzelne Schafe los. Hinter dem Sitzenden über der Hürde ist draußen noch ein Stück von dem zweirädrigen Karren sichtbar, in dem die Hirten übernachten. Rechts hinter dem Heraneilenden dehnt sich die weite Landschaft — durch einen schmalen Spalt zwischen Rücken und Rahmen sichtbar. Ein Weg führt über Berg und Tal. Es ist erstaunlich, wie ungezwungen das alles sich in den gegebenen Raum einfügt, ohne daß es sich drängt oder daß eine Unwahrscheinlichkeit aufstößt.

Im Farbenaufbau herrschen Blau und Orange. An zweiter Stelle stehen erloschene Grün, Purpur und mannigfache Grau und Braun. Für ein Bild der Corneliusschule ist alles ungemein luftig.

Wie die Gesamtanlage hat der Künstler jede Einzelheit mit großer Energie durchgebildet. Der Sitzende, nackt, mit blauem Hüfttuch, ist eine erstaunlich abgewogene Gestalt. Den linken Fuß hat er unter die Bank gezogen und neigt sich über das rechte ausgestreckte Bein, der rechte Unterarm liegt auf dem Schenkel, so daß die Hand jenseit unter der Kniekehle sichtbar wird, die linke Hand — im Schatten — ist grüßend erhoben. Wundervoll sind Hals und Rücken modelliert. Der Heraneilende stemmt, um im raschen Lauf anzuhalten, das rechte Bein vor. Das linke, noch im Lauf ausgestreckt, wird von der Hürde — also im Bilde und nicht erst durch den Rahmen — überschnitten, ein Zug von großem Feingefühl. Das erregte Antlitz hat ganz individuelle Bildung, genau wie das des Sitzenden. Es ist bewundernswert, wie auf dem engen Raum alle die Arme und Beine zwanglos sich bewegen und nirgends eine Härte oder ein zufälliges Linienspiel entsteht.

Wie die Menschen, so sind auch die Tiere Individuen. Janssen malt

nicht das Schaf an sich, er fühlt die Seele, weiß wie das gefesselte Mutterschaf blökend an den Stricken zerrt, wie das hilflose Lamm über der Schulter des Hirten den Kopf hängen läßt, wie die andern Schafe mit halber oder ohne Teilnahme dabeistehen, und wie der Hund sich mitfreut, stolz, daß er geholfen hat.

Wie Oldach und Speckter, als sie von der Schule des Cornelius nach Hamburg zurückkehrten, wieder Maler wurden, scheint es auch Janssen ergangen zu sein.

Der getreue Hirt ist oft dargestellt worden. Aber die Bilder wiederholen in der Regel das bekannte altchristliche auf heidnische Vorbilder zurückgehende Motiv des einzelnen Jünglings, der das Schaf trägt. Janssen hat es in eine Handlung umgedichtet, die ihm den großen Reichtum gebändigter Erfindung an die Hand gab. Es ist keine Nachbildung eines Motivs aus dem fünfzehnten Jahrhundert. Alles gehört ihm selber.





TÜRRAHMEN ALTER BAUERNHÄUSER

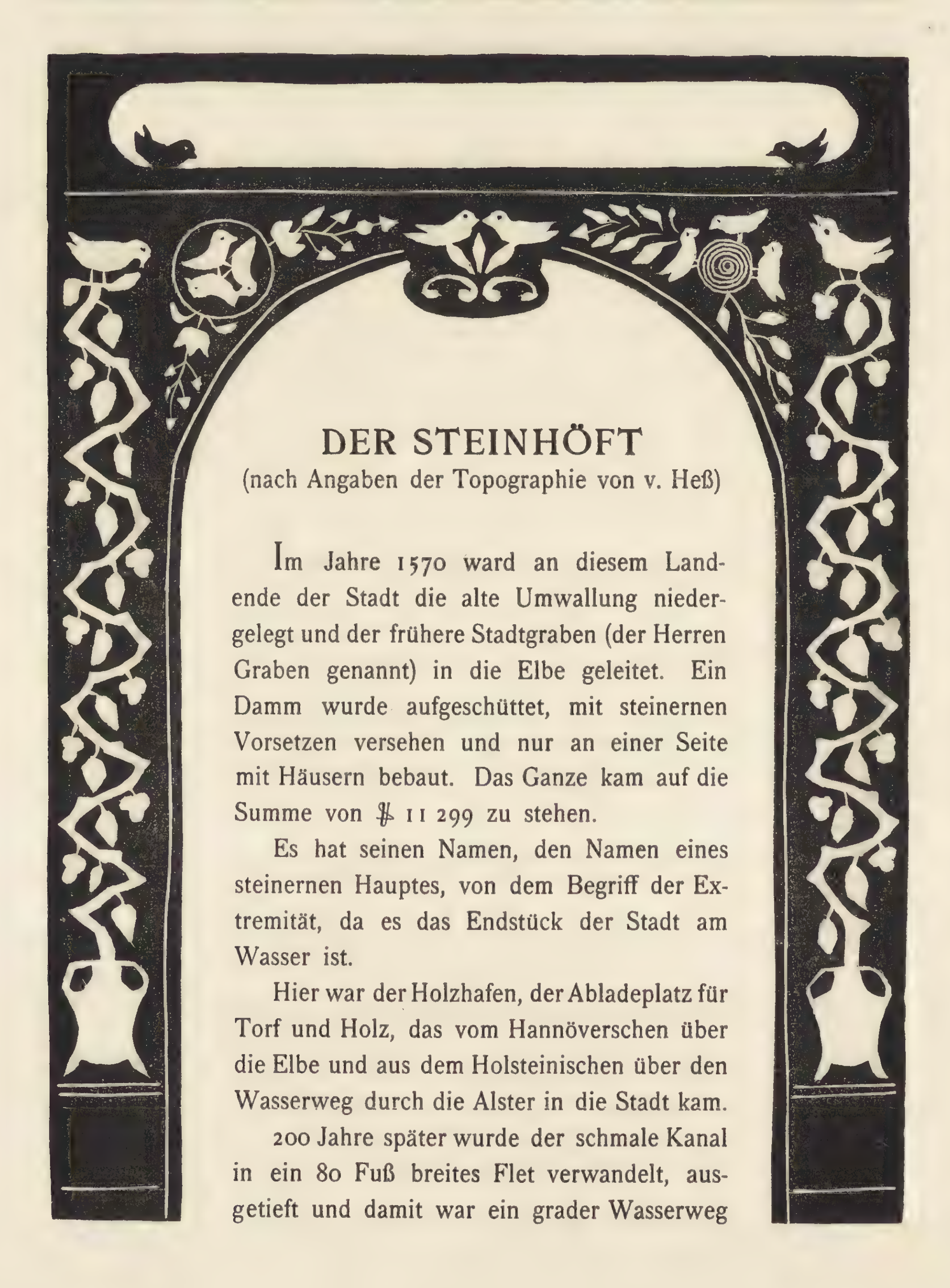
In der Umgegend der Porta Westfalica, bei Oeynhausen und Herford, fielen mir an den alten Bauernhäusern die durch bemalten Flachschnitt hübsch verzierten, auf die Tenne führenden Haupttüren vielfach auf. Stets handelt es sich bei diesem Türschmuck um dieselben Motive, Blumen und Vögel, in den verschiedenartigsten Variationen. Aus einem vasenartigen Gefäß wächst eine stilisierte Ranke empor, deren Blätter durch kräftig grüne, deren Blumen durch rote und blaue Farbe noch besonders hervorgehoben werden, auf der obersten Spitze der Ranke schaukelt ein Vogel; eigenartige Ornamente und sehr naiv wiedergegebene Vogelnester schmücken die durch den runden Bogen der Tür entstandenen Winkel.



Die trotz der Stilisierung freie Art der Behandlung zeigt, wie der Dorfkünstler mit augenscheinlichem Vergnügen seine Phantasie hat walten lassen und sich durchaus nicht verpflichtet fühlte, die Türumrahmungen an jeder Seite ängstlich übereinstimmend zu halten. Erschien durch eine zu kühne Schwingung seiner Ranke der Zwischenraum kahl, so ließ er flugs ein neues Blatt hervorwachsen.

Da ich an keinem einzigen der neueren oder neuesten Häuser derartige Ornamente fand, gehe ich wohl nicht fehl in der Annahme, daß es sich hier um einen Ausdruck der auf dem Aussterbeetat befindlichen Volkskunst handelt und fühlte deshalb den Wunsch, die Erinnerung daran in unserem Jahrbuch festzuhalten. Merkwürdig ist Seite 20 die Schneeflocke. Die Umrahmung Seite 22 hat in den Einzelheiten erstaunlich viel Leben. Der sie gemacht hat, war ein Künstler.

EMMA DRÖGE



DER STEINHÖFT

(nach Angaben der Topographie von v. Heß)

Im Jahre 1570 ward an diesem Landende der Stadt die alte Umwallung niedergelegt und der frühere Stadtgraben (der Herren Graben genannt) in die Elbe geleitet. Ein Damm wurde aufgeschüttet, mit steinernen Vorsetzen versehen und nur an einer Seite mit Häusern bebaut. Das Ganze kam auf die Summe von ℳ 11 299 zu stehen.

Es hat seinen Namen, den Namen eines steinernen Hauptes, von dem Begriff der Extremität, da es das Endstück der Stadt am Wasser ist.

Hier war der Holzhafen, der Abladeplatz für Torf und Holz, das vom Hannöverschen über die Elbe und aus dem Holsteinischen über den Wasserweg durch die Alster in die Stadt kam.

200 Jahre später wurde der schmale Kanal in ein 80 Fuß breites Flet verwandelt, ausgetieft und damit war ein grader Wasserweg



STEINHÖFT. GEZEICHNET VON FRAU MARIE ZACHARIAS

durch die kleine Alster und das Bleichenflet geschaffen, der durch eine dort angelegte Schleuse stets frische Spülung erhielt. Wenn wir heute auf der Brücke stehen, die die frühere hölzerne Laufbrücke ersetzt hat, um uns das rastlose Menschengewimmel, unter uns die blinkende Flut, von tausend kleinen Wellen gekräuselt, von raschen Barkassen durchschnitten und von Schiffen und Böten belebt, dann gehen wohl unsere Gedanken zurück zu den Tagen, wo hier von dieser selben Stelle der Blick auf sumpfige Wiesen fiel und auf hohe grüne Wälle, die an der Stelle der jetzigen Admiralitätstraße die Stadt einschlossen.

M. Z.





EIN NEUES GARTENBUCH

Willy Lange, Königlicher Garteninspektor und Lehrer an der Gärtnerlehranstalt zu Dahlem, hat uns in seiner »Gartengestaltung der Neuzeit« (Leipzig J. J. Weber) ein Buch beschieden, auf das wir lange gehofft haben. Ich glaube, es wird eine ganz außerordentliche Anregung von diesem Werk ausgehen. Wer das Inhaltsverzeichnis überfliegt, erkennt mit einem Blick, wie umsichtig das ganze Gebiet bestellt ist und wie vorurteilsfrei der Verfasser den Streitfragen gegenübersteht. Wer ein Kapitel liest, empfindet die Wärme des in seiner Aufgabe lebenden Mannes, und wer auch nur die Abbildungen durchblättert, gewinnt die Überzeugung, daß der umsichtige Verfasser mit einem zu jedem Opfer bereiten Verleger, der selber ein Herz für die Sache hat, zusammen arbeitet. Den architektonischen Teil hat Baumeister Stahn bearbeitet. Möge das inhaltreiche und praktische Buch — es gibt u. a. zahlreiche Listen blühender Pflanzen mit der Blütezeit —, wie überall in Deutschland, auch in Hamburg dem Gartenfreund ein Licht darüber aufstecken, was er von seinem Garten verlangen kann. Der Gärtner ist allein nicht imstande unsern Garten zu reformieren. Das Neue muß wesentlich mit vom Gartenfreund ausgehen.

LICHTWARK



ALTE KRÄHNE, DEICHSTRASSENFLEET. GEZEICHNET VON FRAU MARIE ZACHARIAS



DAS ALTE STEINTHOR 1594
STEINSTRASSE UND LANGE MÜHREN

LANGE MÜHREN

Noch heutigen Tages weist die Bezeichnung der »Mühren« auf unsere älteste Befestigung, die während vieler hundert Jahre ganz sicher die Hauptbefestigung Hamburgs darstellte. Zogen sich die Mühren doch von der Südmarsch der Elbe über den, feindlichen Angriffen am ehesten ausgesetzten Geestrücken bis an die Marsch der Alster. Marsch in damaligen Zeiten wohl mehr Sumpf und Schlamm, also ganz ungangbar bei der schweren Bewaffnung des Mittelalters.

Hier lag auch das Steintor, fraglos der wichtigste Landzugang Hamburgs in früheren Zeiten und deshalb auch schon in ältesten Zeiten aus Stein erbaut, während der übrige Teil der Befestigung noch aus Gräben, Erdwall und Verhau bestanden haben wird, einer Vergrößerung und Verstärkung der uns heute noch wohlbekannten Knicks.

Dann kamen die Zeiten der Backsteinmauer, von der manche benachbarte Städte noch einiges bewahrt haben, so Lübeck, Lüneburg, Stendal usw.

Von welcher Wichtigkeit das Steintor früher für Hamburg gewesen, beweist das hamburgische Wappen, denn die Burg mit den drei Türmen ist eben das alte Steintor. Im Wappen und Siegel spiegelt sich auch genau die

damalige Befestigung: 1241 noch schmales Tor mit halbkreisförmiger Bastion auf jeder Seite aus Granit, enger Pforte und mit Holztüren, so niedrig, daß man über den kleinen Häusern noch die Domkirche am andern Ende der Hauptstraße erblickte; 100 Jahre später erscheint schon der hohe, kräftige Ziegelbau, als Block der Mauer vorgelagert, mit festen Türmen und einem weitgeschwungenen Toreinlaß.



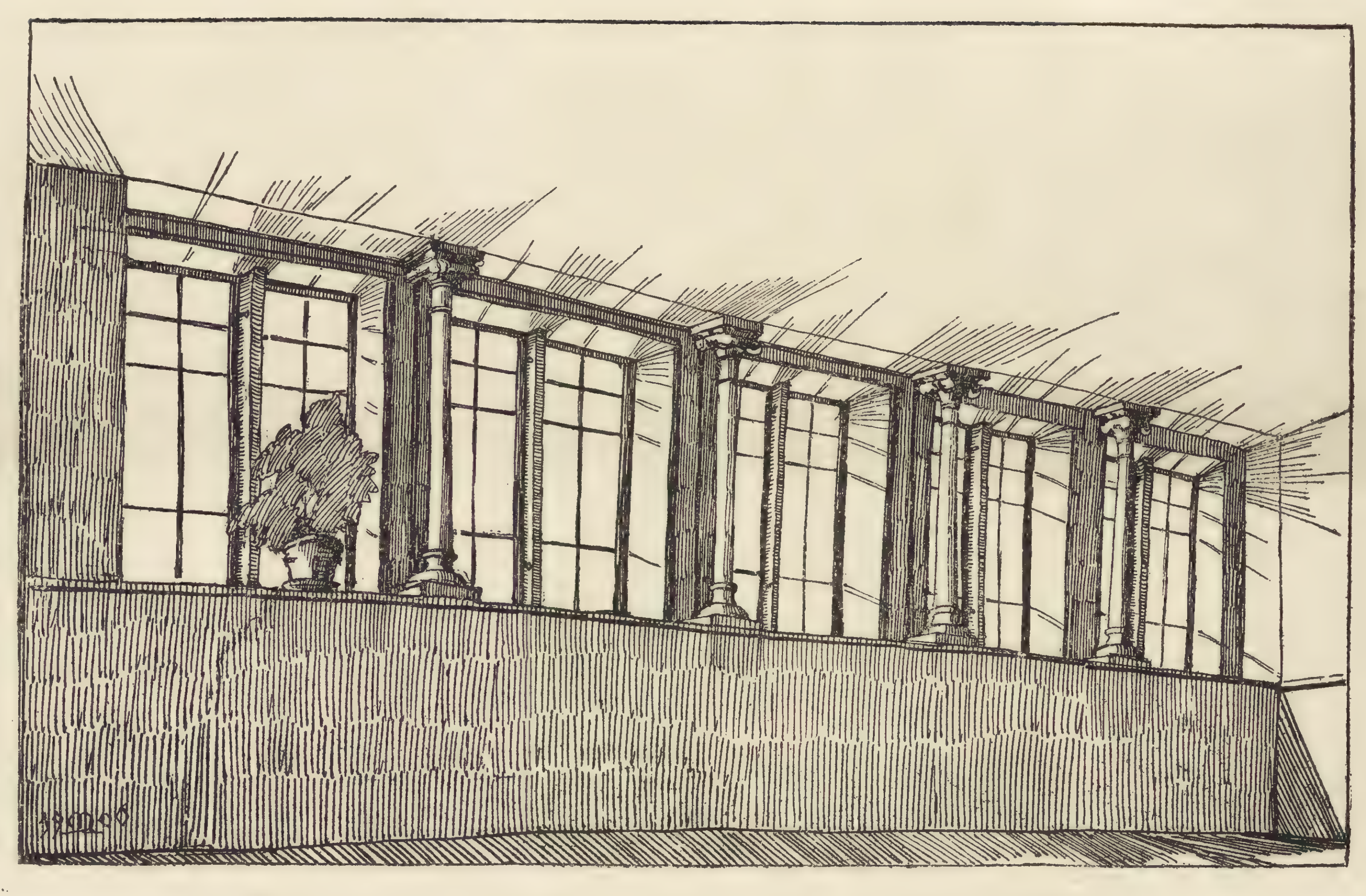
ÄLTESTES HAMBURGER STADTSIEGEL, AN EINER URKUNDE VON 1241, IM LÜBECKER ARCHIV (80 mm)



HAMBURGER STADTSIEGEL (IV. STEMPEL) AUS DEM 13. JAHRH. ORIGINALSTEMPEL IM HAMBURGER STAATSARCHIV (88 mm)

Aber Bogen und Armbrust wurden durch Donnerbüchsen, Feldschlangen und Kartaunen abgelöst, der Ziegelwall hielt nicht mehr, und die Erdwälle mußten wieder aufgeführt werden, um der Gewalt der Kugeln größeren Widerstand entgegenzusetzen. Allerdings sehen sie anders aus als der kleine wilde Verhau der romanischen Zeit — unsere parkartigen Wallanlagen lassen die Mächtigkeit der damaligen Anlage Hamburgs ahnen —, an der Wallenstein vorüberstrich, und die selbst der ganz umgestalteten Kriegskunst der napoleonischen Zeit noch eine Weile standhalten konnte.

Im Mittelalter wohnten die Landsknechte und sogenanntes unehrliches Volk dicht an der Mauer. Das änderte sich auch bei den Befestigungen aus der Zeit des dreißigjährigen Krieges nicht, und selbst im neunzehnten Jahrhundert noch nicht, als die Wälle in Parks verwandelt wurden. Erst die Neuzeit hat auch darin Wandel geschaffen.



FENSTERFLUCHT IM ALTEN HAUSE DER HERREN JAENKE GEBRÜDER, SCHOPENSTEHL 17
GEZEICHNET VON HERRN ED. L. LORENZ-MEYER

Die jetzigen Häuser sind zur Zeit entstanden, als die gemauerte Stadtumwallung fiel. Die eine Seite blieb so ziemlich stehen, die andere entstand auf dem Platze von Mauer und Graben, der Wallgang hinter der Mauer blieb als Straße. An Stelle des Waffenhandwerks trat Gewerbe — nur daß heute noch die Wohnung und Werkstätte eines geschätzten Büchsenmachers an alte Zeiten erinnert —; ist doch auch der Schützengraben nicht fern, in dem sich früher die wehrhafte Mannschaft der freien Bürger im Gebrauch der Kriegswaffe übte.

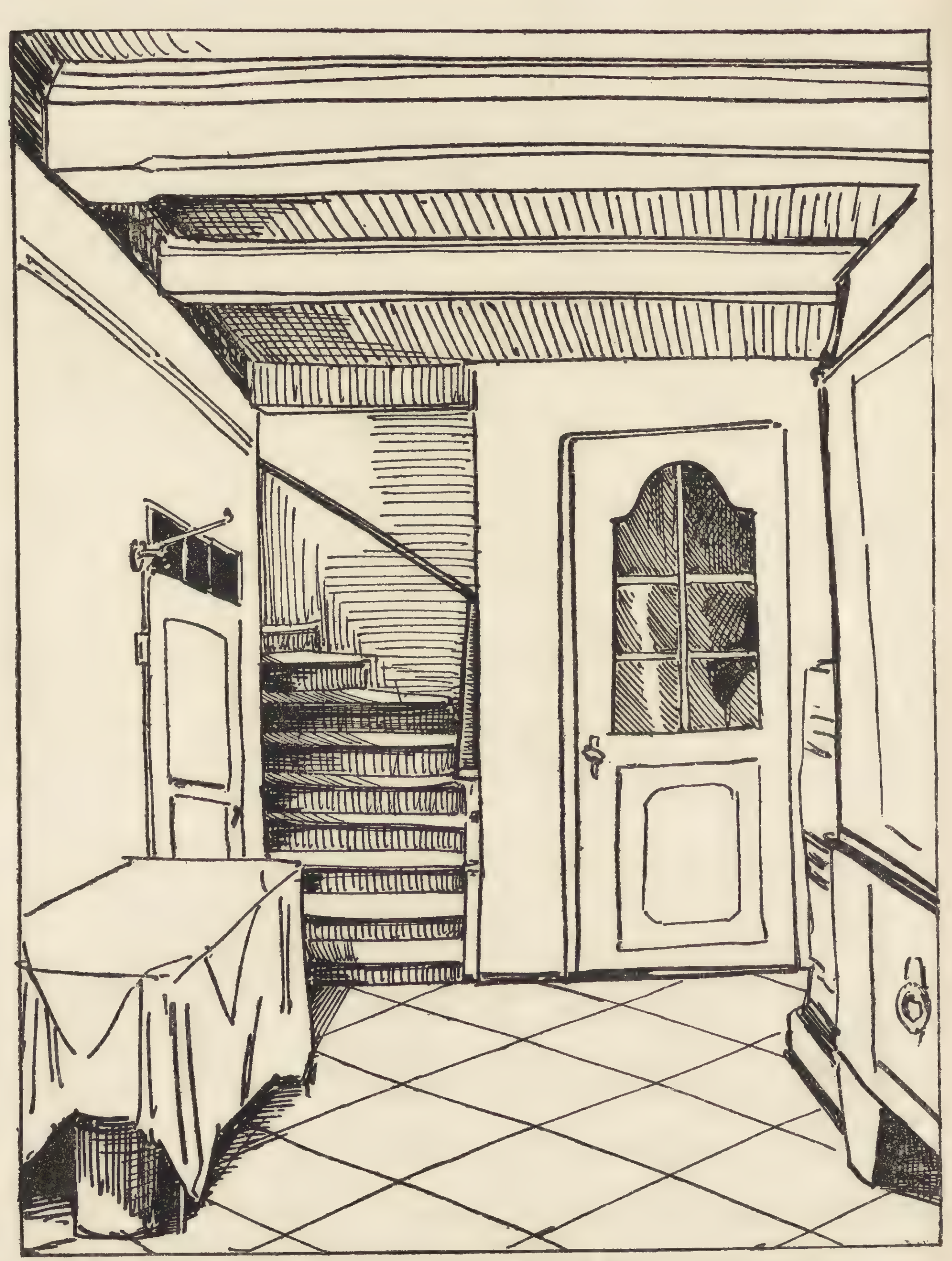
Aber die Zeit änderte auch hier viel. Die kleinen alten Häuser genügten der wachsenden Bevölkerung nicht mehr, die Grundmauern und mit ihnen manch alter abgefaster gothischer Balken blieb zwar, aber das Obergeschoß ward durch das vom Lande in die Stadt übertragene Ständerwerk ersetzt. Infolge dieser Bauart konnten die Häuser natürlich weder hoch noch tief werden, und so haben denn die höchstens 15 bis 20 m tiefen Wohnhäuser den Vorteil, von allen Seiten Luft und Licht einzulassen.

Der »kleine« Mann mußte sich in der Festungszeit allerdings mit sehr geringer Bodenfläche begnügen. Man sehe nur einmal den »Treppenstohl« an. Unten links der Geschäftskeller, in dem nach hinten zu die Familie Unterkunft finden mußte. Rechts der Eingang zum Hofe, der diesmal nicht so tief lag wie sonst wohl oft, und somit mehr Luftzug zuließ als es meistens der Fall war. In der Mitte der Zugang zu der Wohnung, die man heute wohl als Hochparterre bezeichnen würde, und dann davon rechts ein Paar Stufen zur Tür, die die steile Treppe zum Sahl deckt. Alles zwar ist klein, aber es läßt eben Luft und Licht zu, und sucht schon damals (vor 150 Jahren) möglichst jedem seinen eigenen Eingang zu sichern. Badezimmer fehlten freilich gänzlich — im Mittelalter fanden sie sich nur in den Wohnungen der Fürsten und Reichen, die Mehrzahl des Volks badete (und zwar oft) in den reichlich vorhandenen Badstuben, gab man früher doch Bade- anstatt Trinkgelder — und sonstige mit zwei Buchstaben bezeichnete Kämmerchen waren nicht häufig. Dennoch waren diese Wohnungen nicht ungesund; wie ja die Statistik des Cholerajahres zeigt, gab es in dem Großen Bäckergang nur zwei Fälle. Glaube man doch nicht, daß alles nur Gang und Hinterhaus ist. Es finden sich manche Plätze von mehreren hundert Quadratmetern dazwischen, wie jener Schmiedehof, dessen Eingang dargestellt ist.

Auch hier waren es nur »kleine« Wohnungen, aber mit welcher Liebe

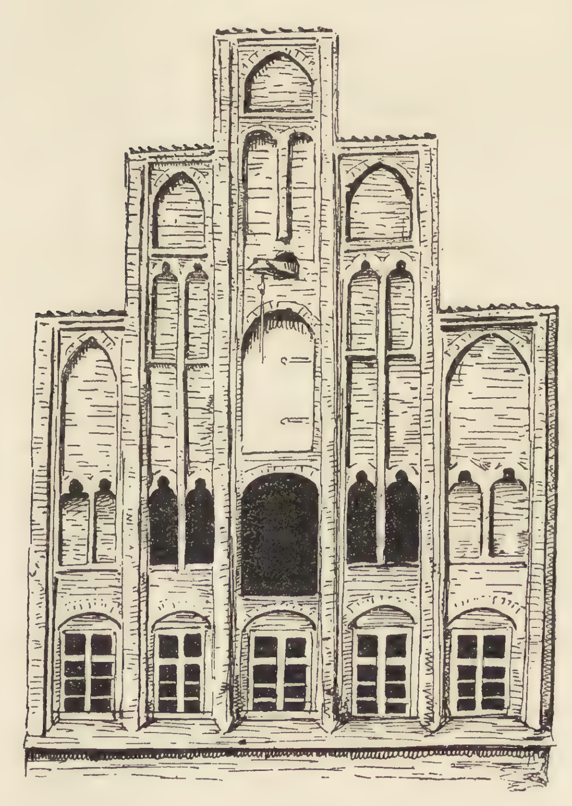


»TREPPENSTOHL«, LANGE MÜHREN 78. GEZEICHNET VON HERRN ED. L. LORENZ-MEYER



LANGE MÜHREN. GEZEICHNET VON HERRN ED. L. LORENZ-MEYER

und welchem Verständnis waren sie gebaut, nichts von protzigen Fassaden mit Palastfenstern und dahinter finsteren Zimmern und verbauten Vorplätzen; aber unsere Sanierungsbauten erfüllen einen oftmals mit dunkeln Zweifeln.



GIEBEL EINES HAUSES ›AM SANDE‹ IN LÜNEBURG

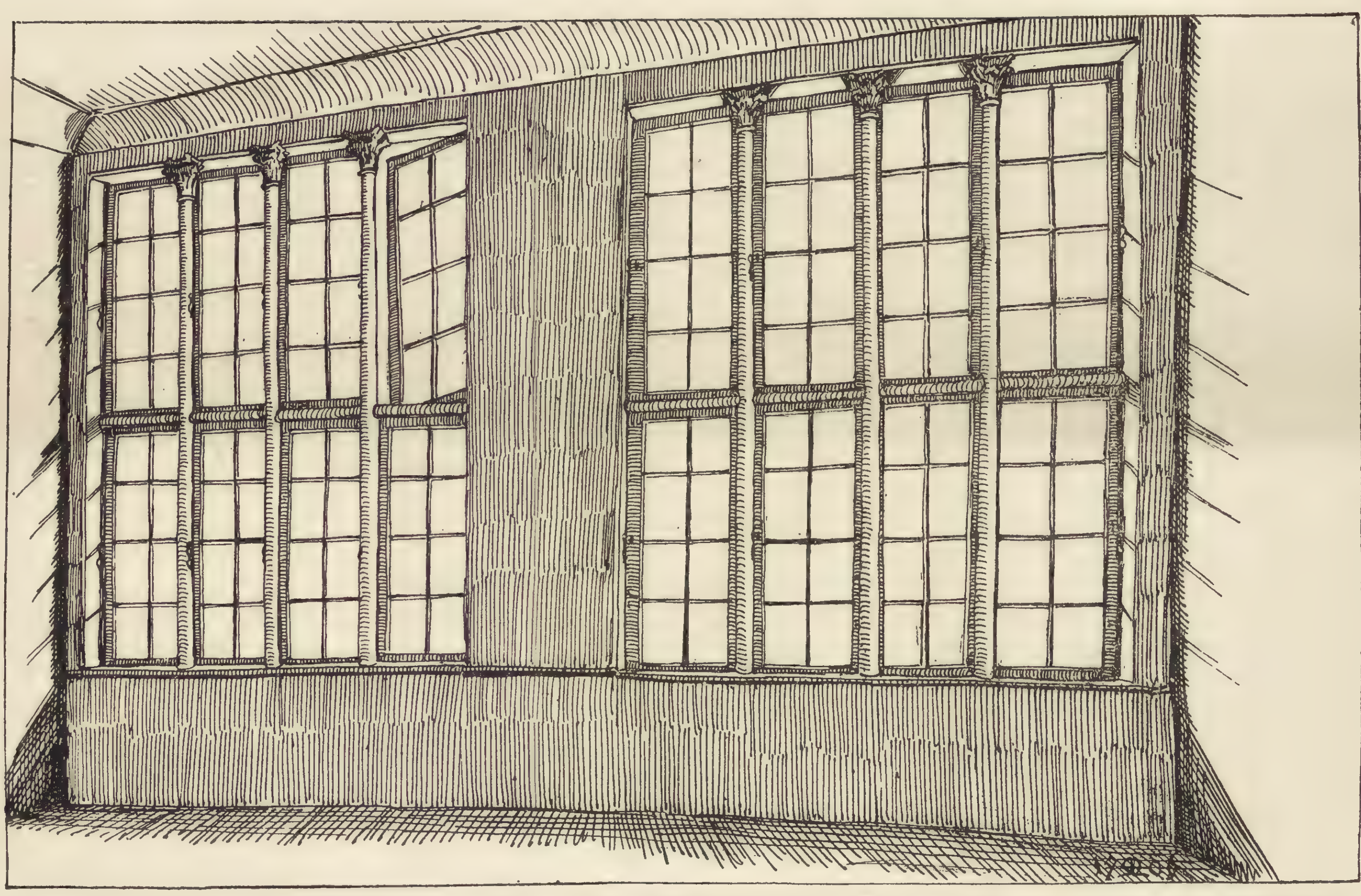
Der ästhetische Verlust ist dabei noch gar nicht einmal mit eingeschätzt worden. Man vergleiche nur die einzelnen Giebelhäuser mit ihren verschiedenen Fenstern, charakteristischen Schatten, abwechslungsreichem Mauerwerk, und die trostlosen Mietskasernen, in die man die Unglücklichen jetzt

hineinzwängt. Glaubt man wirklich, daß die Bewohner deshalb den Unterschied nicht fühlen, weil sie ihn nicht so aussprechen können, wie ihre gebildeteren Mitbürger? O nein, man sitze nur einmal so da zum Zeichnen und unterhalte sich mit den Umstehenden.



DEUTSCHES HAUS, LAUENBURG

Es ist wirklich so, als ob man gar nicht in Hamburg wäre. Der Lärm der Steinstraße bricht sich an der leicht geschwungenen Flucht der Straße, die älteren Kinder gehen zur Schule, bleiben einen Augenblick stehen, freuen sich, wenn sie Dargestelltes in der Natur wiedererkennen, betragen sich sehr



FENSTER AUS DEM HAUSE GRIMM 15, JETZT ABGEBROCHEN, AUFGESTELLT IM MUSEUM FÜR KUNST UND GEWERBE
GEZEICHNET VON HERRN ED. L. LORENZ-MEYER



LÜNEBURG. GEZEICHNET VON HERRN ED. L. LORENZ-MEYER



LANGE MÜHREN UND SCHMIEDEHOF, HAMBURG. GEZEICHNET VON HERRN ED. L. LORENZ-MEYER

gesittet und eilen mit einem »kumm man to, wy hevt keen Tied mehr« bedauernd von dannen.

Handwerker gehen zur Arbeit, Frauen gehen zum täglichen Einkauf, alle verweilen einen Augenblick und schnacken ein paar Worte mit dem Fremden, der ihre Wohnungen abzeichnet; ein alter Mann erzählt, in Nr. 68 habe sein Vater schon gewohnt und er selbst sei da geboren.

Dann kommen die kleinen Kinder, ganz frisch und pausbackig — als ob sie nicht in der Stadt, sondern auf dem Lande lebten —, die die Mütter mit



LÜNEBURG

mehr oder weniger Geschick und Fleiß angezogen haben, auch sie stehen um den Fremden herum und glotzen ihn lächelnd an. Einer kaut an einem sogenannten Hamburger Butterbrot (Schwarzbrot auf Weißbrot gelegt), ein anderer lutscht an einer gelben Zuckerstange.

Nach niederdeutscher Art sprechen sie nicht viel, man fühlt aber das Interesse, das sie an ihren einfachen, von der Poesie des Alters umwobenen Häusern haben.

* * *

Wir selbst stürzen diesmal mit den andern mit — Lüneburg 2. Klasse zurück! — hinein in den Zug, schnell noch eine Zeitung — und fort geht's, über die Elbe mit ihren Schiffen, über die erste Brücke, die Wilhelmsburger, die zweite Brücke, eine Minute Aufenthalt bei Harburg — weiter — weiter — durch die Heide, man sieht sie kaum — man liest die Zeitung — neueste Depeschen und Tagesbericht — weiter — weiter — da »Lüneburg« — das Ziel meiner Reise. — Ich steige aus und fort saust der Zug nach Frankfurt, Genua, mit Passagieren nach Ägypten oder fernem Osten — ich bleibe zurück,



LÜNEBURG

am Ausgange knipst der Schaffner meine Karte und beim Eintritt in die Stadt umweht mich Geschichte.

Welch ein Unterschied gegen Hamburg. Ist das Lüneburg, die einst stolze Stadt, mit ihrem Salz- und Holzhandel? Lüneburg, das nach dem Untergange Bardowieks den einen Teil des Erbes angetreten, dessen Salzjunker zu den ersten Geschlechtern der ganzen Umgegend zählten, dessen Reichtum und Tatkraft Hamburgs Wohlstand ernstlich bedrohten — was ist aus ihm geworden? Zwar liegt noch ein Dragoner-Regiment hier, dessen Offiziere die klangvollsten



LÜNEBURG. GEZEICHNET VON HERRN ED. L. LORENZ-MEYER



LAUENBURG. GEZEICHNET VON HERRN ED. L. LORENZ-MEYER

Namen Hannovers tragen, ein bedeutendes Gericht tagt hier — aber der zündende Funke kaufmännischen Unternehmungsgeistes ist verglommen und wird schwerlich zurückkehren. Es ist eben die alte Erfahrung: die starre Form des Patriziats, die alles frische Blut von einer festen Anzahl bevorrechteter Familien fernhält, rächt sich bitter im Laufe der Jahrhunderte, während die freiere Form Hamburgs, die nur »ehrbare Geschlechter« kennt, alle tüchtigen Elemente groß werden läßt.

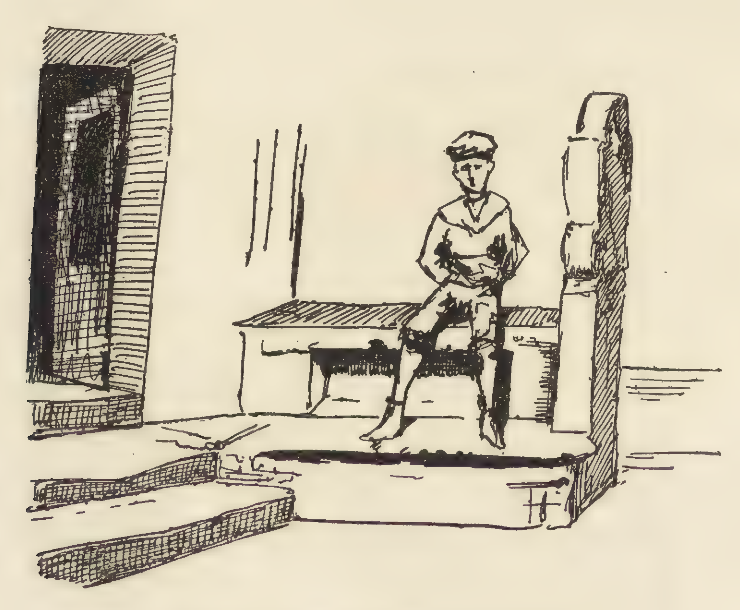


SIEGEL VON LÜNEBURG, 13. JAHRH.
(ORIGINALGRÖSSE)

Hinein geht's zur Stadt, aber wo sind die Mauern und die Tore? Welch herrliches Tor hat das frühgotische Siegel bewahrt, dessen Stempel noch bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts ehrfurchtsvoll benutzt wurde, welche Kraft des trutzigen Bürgertums zeigt es, die durch den 30jährigen Krieg scheinbar für immer vom Erdboden vertilgt worden ist, gleich den Mauern Lüneburgs, die schwächlichen Villen mit Gärtchen Platz machen mußten. Freilich standen nur Reste der gewaltigen Umwallung noch, die Bekrönung und die Schießscharten,

die Bedachung der hohen Türme und großartigen Toranlagen waren schon lange gefallen und sehen einen nur noch vorwurfsvoll aus alten Holzschnitten und Kupfern an.

Öde schaut der Markt »Am Sande« darein, und die alten Herrenhäuser, die einst so froh auf Tjost und Buhurd geschaut, sie können sich in das heutige Geschlecht nicht finden, das von dem wirtschaftlichen Herrenbewußtsein der Vorfahren und ihrem Wagemut nicht viel gerettet hat. Verschlafen schauen



BEISCHLAG AM SANDE, LÜNEBURG

die alten Sitzplätze an den Hauseingängen den Fremden an, mit den grau überpinselten wappengeschmückten Stirnseiten, die alten Staatsräume und in Norddeutschland so seltenen Hauskapellen müssen Waren oder altes Gerümpel aufnehmen, anstatt den mannigfaltigen Lebensformen selbstbewußter Geschlechter zum Schauplatze zu dienen.

Schüchtern nur tut sich großstädtisches Leben in einigen besseren Läden auf, aber den alten großen Zug der mittelalterlichen Kaufleute läßt es vermissen.

Um wirkliche mittelalterliche Befestigungen zu sehen, muß man heute nach Süddeutschland gehen. Einen schönen Torturm mit Wehrgang aus Kaufbeuren in den bayrischen Alpen findet man untenstehend abgebildet.

* * *

Wieder besteigt man die Bahn und in zwanzig Minuten langt man an der alten Stätte Lauenburg an. Einst war es der Sitz eines hochgemuten Zweiges der



MAUER UND TORTURM, KAUFBEUREN
(OBERBAYERN)

mächtigen Wettiner, wie das Siegel des Herzogs Erich dartut, eines der schönsten Reitersiegel, die es gibt. Aber Feuer hat die Burg und Fehden haben das alte Geschlecht zerstört — geringe Reste der Burg und einige Grabsteine der Herzöge,



LAUENBURG, ELBSTRASSE. GEZEICHNET VON HERRN ED. L. LORENZ-MEYER

deren Rautenkranz-Wappen einen hier im Norden sonderbar anmutet, ist das Einzige, das noch übrig ist von alter Herrlichkeit. Warum mußte es denn in Deutschland stets Raub, Mord und Brand unter den hohen Geschlechtern



FRÜHERE HAUSKAPELLE IM HAUSE DER ›VON WULFFEN‹, AM SANDE, LÜNEBURG

geben? Welche Unmasse gutes Blut ist da vergebens verspritzt, das wir heute so sehr vonnöten haben. Blicken wir auf England, so sehen wir, welchen Kulturfaktor wir durch Selbstzerfleischung verloren haben. Aber hier ist nicht der Platz um mit dem Geschicke zu hadern.

Eigentümlich sind für Lauenburg die großen Granitmauern nach der Elbe zu und als Unterbauten auch für gewöhnliche Häuser, die sich malerisch an dem hohen Elbufer hinziehen. Treppenanlagen sind auch nicht selten, und ein besonderer Schmuck sind an den beiden alten Handwerkerherbergen die

schönen charakteristischen Gewerkschaftszeichen. Stillbeschaulich lebt der Ort dahin, nur am Südende, am Eingange zum Elbe-Travekanal bestehen einige Werften für eiserne Lastfahrzeuge und ein paar Fabriken — sonst regt sich auch hier nichts, bis einst vielleicht die Turbinen, durch den Strom der Elbe getrieben, vielen fleißigen Händen Brot geben, die nur auf solche Gelegenheit zu erhöhter Tätigkeit warten.



SIEGEL
DES HERZOGS ERICH I. VON SACHSEN-LAUENBURG,
RATZEBURGER LINIE, † 1361
ORIGINALSTEMPEL (90 mm) IM STAATSARCHIV
ZU HANNOVER


LB


DIE
HAMBURGER
AUF DER
DEUTSCHEN
JAHRHUNDERT-
AUSSTELLUNG

Abgesehen von dem starken Anstoß zur Selbstbesinnung und Selbstkritik und den mancherlei Einzelaufschlüssen und Einzelanregungen hat die deutsche Jahrhundertausstellung nach einmütigem Urteil den einen großen Gewinn gebracht, daß der Anteil, der dem deutschen Norden an der künstlerischen Produktion des neunzehnten Jahrhunderts gebührt, zum erstenmal weiteren Kreisen bewußt geworden ist. Bisher schienen einzelne große Gestalten wie Menzel oder volkstümliche wie Ludwig Richter einsam aus leerer Weite aufzuragen. Von nun an wird neben ihnen und um sie herum die Schar der Mitstrebenden, die bisher nur der Fachmann erblickte, aus der Vorstellung der Allgemeinheit nicht wieder ausgelöscht werden.

Auch die den norddeutschen gemeinsamen Züge, die ihre Kunst gegen die der süddeutschen abhebt, haben sich nun zu einem fester umrissenen Bilde verdichtet. Man hat geradezu von der Entdeckung einer norddeutschen Kunst gesprochen.

Berlin mit seinen Chodowiecki, Schadow, Blechen, Gärtner, Schinkel, Krüger und Menzel ist nun auch für die allgemeine Anschauung als einheitliches Wesen deutlich geworden. In Dresden, wo man sich gewöhnt hatte, neben Ludwig Richter und Rietschel kaum noch etwas anderes wahrzunehmen, sind Kaspar David Friedrich, der alte Dahl, Kersting und die beiden Oehme, denen bisher nur einzelne Fachleute nachgegangen waren, in ihr Erbe eingetreten. Weimar hat sich seit den siebziger Jahren als eins der tätigsten und selbständigsten Zentren der deutschen Landschaftsmalerei erwiesen.

Und schließlich ist auch Hamburg, wo die Kunst wildgewachsen war, zur Überraschung derer, die die Sammlungen der Kunsthalle nicht kannten, mit einer Schar eigenartiger Kräfte in die deutsche Kunstgeschichte eingerückt.

Im Verhältnis zu ihrer Bedeutung für das Gesamtleben der deutschen Kunst haben die Hamburger auf der Jahrhundertausstellung zweifellos einen zu breiten Raum eingenommen. Handelt es sich doch mit zwei oder drei Ausnahmen um jung verstorbene Begabungen oder um solche, die in widrigem Klima um die Entfaltung gekommen sind. Hätten wir vor der Eröffnung der Ausstellung so viel gewußt wie nachher, würde der Ausgleich unschwer gefunden sein. Auch wenn andere Zentren, wie etwa Frankfurt am Main und Dresden, Sammlungen örtlicher Kunst besessen hätten gleich der unserer Kunsthalle, wäre

das Gleichgewicht leichter herzustellen gewesen. Die Leitung der Jahrhundertausstellung hätte mit Freuden den übrigen Zentren den ihnen gebührenden Platz angewiesen, wenn ihr das Material zur Verfügung gestanden hätte. Nur, wer mitgearbeitet hat, weiß, wie schwer es war, Städte wie Frankfurt zur Anschauung zu bringen. Dort hatte das Städelsche Institut, das wichtige Werke besaß, die Beteiligung an der nationalen Kundgebung abgelehnt.

In Hamburg war das wesentliche Material an einem Ort vereinigt. Wir haben uns des eigenen Urteils über das in Berlin Notwendige enthalten und haben nur das hinübergesandt, was die Herren v. Seidlitz und v. Tschudi unabhängig voneinander als nötig bezeichnet hatten.

Daß im ersten Bande der Publikation der Jahrhundertausstellung, der die Auslese der wichtigsten Gemälde enthält und auf dessen Zusammenstellung von Hamburg aus kein Einfluß ausgeübt worden, die Bilder der hamburgischen Künstler an Zahl der aus den großen Zentren gleichkommt, verschiebt das Gleichgewicht. Hamburg ist hier mit 44, Wien mit 39, München mit 58, Berlin und das nördliche Deutschland mit 54, Dresden mit 21, der Rhein und Westdeutschland (Frankfurt, Stuttgart, die Schweiz, Düsseldorf) mit einigen 60, Mitteldeutschland (Weimar, Braunschweig) mit 10 Bildern vertreten.

* * *

Das kritische Urteil über die Ausstellung bietet ein höchst anziehendes Schauspiel. Daß sich die Meinungen über sehr viele Erscheinungen noch ziemlich ungeklärt erweisen würden, war vorauszusehen. Aber ich hätte doch nicht anzunehmen gewagt, daß noch so viel Arbeit zu tun sei, bis wir zu der Einmütigkeit kommen, mit der im großen ganzen etwa die Niederländer des siebzehnten Jahrhunderts gewertet werden. Hier dürfte es von jetzt ab innerhalb jeden Geschlechts nur leichte Abschattungen im Urteil geben. Für das neunzehnte Jahrhundert der deutschen Kunst dehnt sich die ganze Skala von Schwarz bis Weiß, vom bedingungslosen Ja bis zum unumwundenen Nein.

Auch das ist ein Gewinn der deutschen Jahrhundertausstellung, daß sie uns die Unzulänglichkeit der Grundlagen des Urteils über die Kunst nicht nur der Gegenwart, sondern der nächsten Vergangenheit sehr lebhaft vors Auge gestellt hat.

Daß diese Grundlagen noch fehlen, merkt man freilich der Gestalt, in der das Urteil sich zu gebärden pflegt, nicht in jedem Falle an. Gelegentlich

tritt es mit der Selbstsicherheit des Dogmas auf. Es berührt wohltuend, wenn eine Bescheidung ausgesprochen oder nur fühlbar wird.

Man kann den Wunsch nicht unterdrücken, daß jeder, der bei dieser einzigen Gelegenheit zum Urteil zugelassen wurde, hätte verpflichtet werden können, in der Einleitung seine Rechtstitel und seinen Standpunkt, sein Alter und seine persönlichen und örtlichen Beziehungen anzugeben.

Ich bin Maler, bin zwanzig, vierzig, sechzig, bin Impressionist, Neuidealist, glaube an Barbizon oder an den Menzel des Krönungsbildes, Kunstgeschichte ist mir gleichgültig, ich will absolute Werte. — Ich bin Kunsthistoriker, ich bin Feuilletonist, ich kenne die und die Provinzen der Kunstgeschichte genau, die und die nicht, habe die und die Feindschaften und die und die Freunde. — Ich bin ein Genießer, ich verneine alles, was mir, wie ich heute bin, keine angenehmen Sensationen gibt. — Ich bin ein Deutscher und stehe auf deutsch-völkischem Standpunkt. Ich hasse alles Fremde und bekämpfe es aus Grundsatz. — Ich habe lange in Paris gelebt und glaube an keine deutsche Kunst der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Ich bin gewohnt, alles Deutsche nach den Kategorien und Typen der französischen Entwicklung zu messen. Was darin nicht aufgeht, existiert für mich überhaupt nicht. Und so weiter.

Man braucht den Wunsch nicht erst auszusprechen, um zu wissen, es ist unerfüllbar, daß jeder den Urgrund seines Handelns aufdecken sollte. Wer die nötige Personalkenntnis hat, kann sich in jedem einzelnen Fall die Vorbehalte aufstellen.

* * *

Auf keinem Gebiet sind die Urteile wohl weiter auseinandergegangen wie bei den Hamburgern.

Schon aus Gründen der Selbstkritik ist es wertvoll für uns, die charakteristischen Auslassungen kennen zu lernen. Nachdem wir uns so lange unterschätzt haben, wäre es ja nicht verwunderlich, wenn wir in der ersten Entdeckerfreude mehr als objektiv zu rechtfertigen das Unsere geliebt hätten.

Bei der Auswahl der Auszüge, die alphabetisch nach den Namen der Verfasser geordnet sind, habe ich die auf mich persönlich bezüglichen Stellen ausgelassen.

Wo es nötig erscheint, sollen den Zitaten kurze Erläuterungen hinzugefügt werden.

Im allgemeinen fällt auf, daß nur in den allerseltensten Ausnahmen neben den Bildern auch die Handzeichnungen für die Gewinnung eines Urteils herangezogen sind. Das ist namentlich bei den Hamburgern eine Unterlassungssünde, die sich rächt. Wer kann über Erwin Speckter nach den wenigen Ölbildern, die auf uns gekommen sind, ein halbwegs deckendes Urteil fällen? Wer über Kauffmann, Runge, die Gensler, Oldach?

Hätte der Raum gelangt, der für die Jahrhundertausstellung zur Verfügung stand, so wären die Zeichnungen am besten in der Nähe der Bilder, die sie ergänzen, untergebracht worden.

* * *

Wenn man die Urteile über Runge liest, ist es gut, einige von fast allen übersehene Tatsachen im Auge zu behalten.

Die Bilder, die in Berlin waren, stammen (mit Ausnahme zweier Gemälde aus früherer Zeit) aus den Jahren 1804 bis 1808, also aus vier Jahren der Entwicklung des Künstlers. Im Katalog waren die Jahreszahlen angegeben.

Die drei großen Bildnisse sind 1804, 1805 und 1806 entstanden. Das Bildnis seiner Frau, seines Bruders und seiner selbst von 1804 und das der Eltern von 1806 sind in der Familie, die sie besaß, des öftern mit Öl abgerieben, daher das Schwere und etwas Branstige im Ton. Das der Hülsenbeckschen Kinder, das im Jahr dazwischen, 1805, entstanden ist, hat diese Behandlung nicht erfahren und ist deshalb licht und blond geblieben. Ich habe alle, die ich über die Bilder sprach, darauf aufmerksam gemacht. Es ist jedoch bei der Beurteilung kaum in Anschlag gebracht. Übrigens hätte die große Verschiedenheit des Tons zwischen den Bildnissen von 1804 und 1806 und allen übrigen Werken Runges ohne weiteres ins Auge fallen müssen. Die Fragmente der zweiten Redaktion des Morgens, die erste Skizze des Morgens, die Kopfstudie der Mutter von 1806 sind sämtlich hell und licht.

Die Behauptung, daß Runge von Farbe und Licht nur gesprochen, daß seine Bilder nichts davon ausdrücken, daß sie ganz mit den Mitteln und in der Anschauung des 18. Jahrhunderts gemalt sind, wird sich vor den Werken selbst nicht aufrechterhalten lassen. Würde die Landschaft aus dem Elternbilde herausgeschnitten und für sich gerahmt, so wäre sie so neu und groß wie irgend eine von Kaspar David Friedrich. Und sie ist, 1806, um mehrere Jahre früher als Friedrichs erste bisher bekannte Werke in diesem Stil.

Es ist zu untersuchen, wie weit sie Friedrich, der mit Runge befreundet war, beeinflußt haben können. Die Übereinstimmung fällt auf. Daß Runges Morgen auf W. Tischbein bestimmend gewirkt hat, geht aus der wunderbaren Landschaft auf dem Bildnis seiner Tochter von 1822 hervor (Kunsthalle zu Hamburg). Es ist überliefert, daß Tischbein sich durch den Anblick des »Morgen« zu einem erneuten Studium der Landschaft angeregt fühlte.

Dr. Albert Dresdner, Leipziger Tageblatt

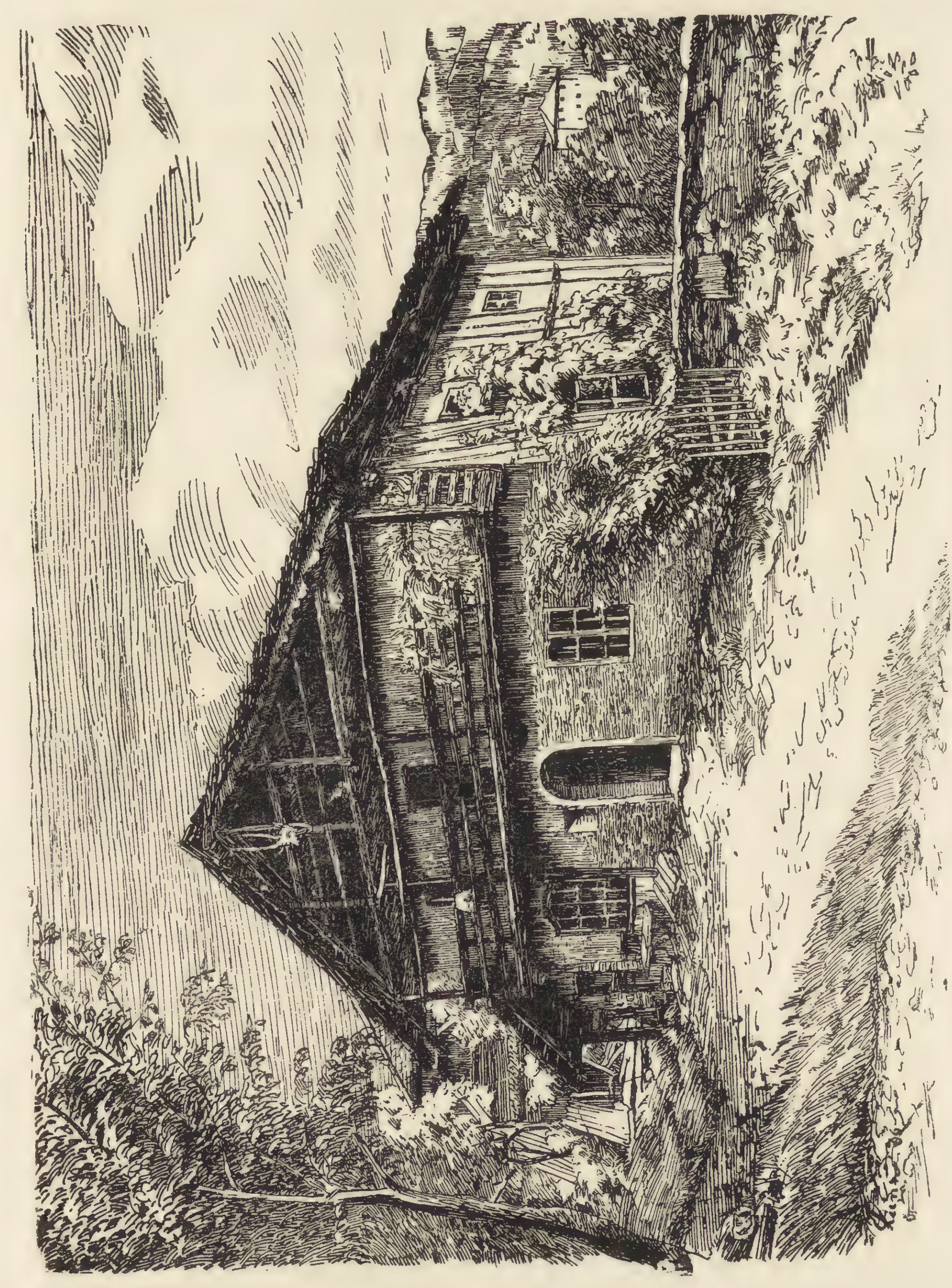
Indes im Süden still und unscheinbar der Fortschritt der Kunst angebahnt und gefördert wurde, vollzog sich im Norden eine analoge Entwicklung, und zwar war es zunächst und vor allem Hamburg, das eine Pflanzstätte neuer Kunst wurde. . . . . . Hamburg lag im Kreise des deutschen Kunstlebens ziemlich exzentrisch; fremde Einflüsse kamen selten oder doch nur abgeschwächt hin, und die Hamburger Kunst hatte vielmehr mit dem Norden, mit Dänemark, Fühlung, wo ja schon im Anfange des Jahrhunderts sich eine feine und selbständige bürgerliche Kunst zu entwickeln begann. In Hamburg lehrte ein Maler, namens Hardorff, von dem ich nichts kenne, der aber, nach seinen Wirkungen zu schließen, ein Mann von ungewöhnlicher Bedeutung gewesen sein muß. Aus seiner Schule ging vor allem Philipp Otto Runge (1777—1810) hervor, dessen Hauptwerke in der Ausstellung vereinigt sind. Zwei Seelen lebten in diesem Manne. Er war ein unerbittlicher Realist und zugleich ein Träumer, ein Mystiker, ein Romantiker pur sang. Er malt Bildnisse, die einen geradezu durchdringenden Wirklichkeitssinn und eine außerordentliche Energie des Naturstudiums bezeugen; und dann wieder zeigt er uns Blumengeister und sucht durch feenartige Gestalten in phantastischer Beleuchtung die Stimmung und die Poesie des Morgens zum Ausdruck zu bringen. Als das Bindeglied zwischen diesen beiden Richtungen in dem Manne möchte ich seine Liebe zur Pflanze, zur Vegetation bezeichnen. Auf allen seinen Bildnissen ist die Darstellung der Pflanze hier in einem entschieden bedeutenden Stile, ohne die Kleinlichkeit gegeben, die, wie ich hervorhob, die Wiener Schule so schwer abstreifen konnte. Es ist natürlich, daß es einen Mann, der einen solchen Sinn für das Leben der Pflanze besaß, auch reizte, dieses Leben zu symbolisieren, die Seele der zarten Blumenwesen durch zartmenschliche Gestalten sichtbar zu machen. Man würde aber irren, wenn man diese Phantasien Runges nur als Phantasien betrachtete. In der Tat sind sie

zugleich Lichtstudien von einer ungemeinen Kühnheit. Jene »Blaue Stunde«, die Klinger später einmal herzustellen versucht hat, findet sich auf diesen Blumenphantasien Runges bereits vorgebildet; und wenn man die phantastische »Ruhe auf der Flucht« von seiner Hand betrachtet und sich durch den befremdenden ersten Anblick nicht abstoßen läßt, so entdeckt man, daß dieser Mann bereits im Jahre 1804 das unmittelbare Sonnenlicht mit einer Energie und einer Selbständigkeit dargestellt hat, die geradezu verblüffend wirkt. Von hier führt nun wieder eine natürliche Linie zu Runges Bildern aus der Wirklichkeit zurück. Denn diese Beobachtung des Lichts, diese merkwürdige Fähigkeit in der Darstellung der Atmosphäre findet sich z. B. auch auf den vorzüglichen Bildern der Hülsebeckschen Kinder von 1805 wieder, wo man im Hintergrunde die Stadt Hamburg in jenem feuchten Dunste sieht, der für die Gegend der unteren Elbe so charakteristisch ist. Ein konstitutiver Zug dieses Künstlers ist sein entschiedenes architektonisches Gefühl — ich meine, seine Neigung, die Erscheinungen in ihrem Formgesetze zu erkennen und danach aufzubauen. Dieser architektonische Zug tritt in seinen Pflanzen ganz auffallend hervor, und er zeigt sich auch in der ganzen Art seiner Beobachtung, die etwas durchaus Plastisches hat. Runge ist der Gefahr nicht entgangen, hierin selbst in Übertreibung zu verfallen. Die Züge seiner Menschen scheinen wie aus festem Stoffe geschnitten, die Schatten werden schwer, als ob sie von mächtigen Massen geworfen würden, und die Stoffe, mit denen die Gestalten bekleidet sind, haben etwas Ehernes. Allein diese Übertreibung ist doch nichts Anderes, als ein Ausfluß des ungeheuren Wirklichkeitssinnes, den dieser Maler besaß; und wenn jemand, so hatte der früh, allzu früh verstorbene Runge das Zeug zu einem Monumentmaler großen Stils. Monumentalen Charakter trägt das Kleinste, was er gemalt hat, wie das größte Bild von seiner Hand, und kein anderer Künstler der so reichen und mannigfaltigen Hamburger Schule ist ihm in diesem Punkte je wieder auch nur annähernd gleichgekommen.

Vielmehr ging fortab das ganze Streben der Hamburger Schule auf eine innerliche, intime und selbständige Erfassung der Menschen und der Natur, von denen sie sich umgeben sahen. Die Schule wurde wesentlich eine Lokalschule bürgerlich-gediegenen und bürgerlich-bescheidenen Stils, die sich schlecht und recht bemühte, die Dinge, die den Malern vor Augen standen, wahrheitsgetreu und selbständig wiederzugeben, die wohl nicht die Anmut und Liebenswürdigkeit der Wiener besaß, dafür aber ein tiefes, ja zuweilen beinahe heiliges

Naturempfinden, eine vorzügliche malerische Begabung und eine Breite des Vortrags, die sie vor dem Miniaturstile der Wiener bewahrte. — Da ist der von Lichtwark entdeckte Porträtist Oldach, in dem der neue Stil des Bildnisses bereits mit wundervoller Kraft und Klarheit zutage tritt. Seine Bildnisse sind an Intimität der Erfassung, an Feinheit und Zartheit des malerischen Tones in dieser und der nächsten Zeit nur noch von dem anderen großen Hamburger, von Wasmann, erreicht worden. Selbst in Bildnissen kleinen Umfangs werden Oldach und Wasmann in der Auffassung nicht klein, und zuweilen haben sie, man muß doch sagen, einen geradezu großen Stil der Menschendarstellung erreicht. Oldach hat auch einen Mann, der bei seiner Pfeife gegen das Fenster sitzt, gemalt, während das helle Licht von draußen auf seinen grauen Manchesterrock, auf den Tisch und auf einen Teller mit einem Wasserglase fällt; und diese Lichtdarstellung ist in ihrer Wahrheit und in der außerordentlichen Harmonie der Töne eine im besten Sinne moderne Leistung ersten Ranges.

Andere Hamburger Künstler haben vorzugsweise die Landschaft gepflegt. Die Rokokolandschaft, die, wie ein Bild von J. S. Bach (Nr. 49) beweist, auch in Hamburg vertreten war, wurde durch das freie Naturstudium der Generation um und nach 1800 mit großer Schnelligkeit überwunden. Hier war Jakob Gensler der erste, der die dunstige Atmosphäre des Wassers zu seinem Gegenstande wählte und sie mit großer Vollendung darzustellen wußte. Wasmanns Landschaften sind in ihrer Frische, Unbefangenheit und Kühnheit wahrhaft bahnbrechend. Morgenstern schilderte das bewegte Wasser und das Innere des Waldes mit großer Zartheit und Lebendigkeit, und wir finden bei diesem Manne bereits die farbigen Schatten, die später als eine so große Errungenschaft der modernsten französischen Schule gepriesen worden sind. Ruths zeigt sich in seinen Anfängen als ein Eroberer nach allen Seiten; er ist einer der ersten, der der Flachlandschaft Reize abzugewinnen verstand und der die malerische Schönheit des Hamburger Hafens begriff; eine See- und Wolkenstudie von ihm steht unmittelbar neben ähnlichen Arbeiten Menzels. Hermann Kauffmann endlich wandte sich vorzugsweise dem Gebirge zu, und obwohl ich ihn den anderen genannten Künstlern nachstellen möchte, so zählt doch auch er zu den selbständigen Beobachtern. Kurz: hier in Hamburg ward eine neue Landschaft geboren, eine Landschaft, die die angeblichen Errungenschaften einer späteren Zeit bereits vorwegnahm. Die Hamburger



TIROLER BAUERNHAUS. GEZEICHNET VON FRÄULEIN MARIE KORTMANN

haben sich um den Kampf um neue Ideale, wie ihn im übrigen Deutschland die Nazarener und die Romantiker führten, wenig bekümmert; sie waren einfach Naturanbeter, und auf sie paßt das Wort, das Constable einmal bescheiden von sich gesagt hat: »Es ist immer noch genug Raum für einen natürlichen Maler vorhanden.«

Richard Hamann, Ein Gang durch die Jahrhundertausstellung (1775—1875), I.

Diese malerisch-plastische Charakterdarstellung einer bürgerlich heroischen Epoche, die in der Größe der Gesinnung dem Unendlichkeitsdrang des Romantischen verwandt und doch in der Betonung des Willens, der Festigkeit ihr in gewisser Weise opponiert, dieser so leicht den Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen vollziehende Stil gipfelt in einem Künstler, der, von Frankreich nur durch die allgemeine Zeitströmung abhängig, einen ganz eigenen Ausdruck für sie findet — Philipp Otto Runge (1777—1810). Das früheste Bild, Nachtigallunterricht (1802), ist noch sehr französisch, in der Art des Prudhon. Völlig klassizistisch, ist es hart in der Zeichnung, in der Pose lahm, gekünstelt und süßlich, ausdruckslos in der Empfindung und von kalter, massiver Farbe. Die Ruhe auf der Flucht (1804) ist schon viel stärker von echtem Rungeschen Pathos erfüllt. Die Figuren zu beiden Seiten sind an den Rand des Bildes gerückt, den sie mit der übrigen Staffage, Esel, Baum, in einer linear stark verbundenen Weise zubauen. Die Mitte bleibt frei zu einem Durchblick auf die ganz in großen Farbflächen, ohne Detail gehaltene Landschaft. In diesem Bilde finden sich bereits alle jene Herbheiten, die die letzten Werke Runges so energisch wirken lassen. Joseph, in starker, robuster Verkürzung, fast angestrengt sitzend. Auf dem gedrungenen Körper ein massiver, eckig konturierter, quadratisch, kantig geformter Kopf von mantegnesker Bildung, fest und bestimmt durchmodelliert mit ernergischen Falten im Gesicht. Neben ihm streckt ein Esel in einer fast gewagt schroffen Verkürzung den langen Hals herunter. Madonna und Kind sind durch eine ebenso energische, eherne Modellierung jeder Süßlichkeit ferngehalten. Trotz dieser festen plastischen Zeichnung ist die Beleuchtung und die Farbigkeit von wogendem Reichtum, durch den Runge den Anschluß an die gleichzeitige malerische Richtung gewinnt. Von dem Feuer, in dem Joseph mit dem Stab stochert, geht ein Leuchten über das Kind und die Madonna und entzündet die Figuren an den Rändern, alles in die seltsamsten Licht- und

Schattentöne versetzend, so daß neben dem Rationalen der Zeichnung und Komposition unmittelbar das Irrationale der Malerei wirksam ist. Die Farben sind eigentümlich trübe, erdig, tintig, sie erfreuen nicht, aber haben Charakter.

Der Morgen aus dem Jahre 1805 steigert das romantische Element einer Lichtstimmung zu effektvoller Beleuchtung mit sehr künstlichen bengalischen Farben. Aber durch das hinzutretende gedanklich-allegorische Element einer Figurenkomposition mit Genien und Putten in geometrischer Entfaltung genügt sich auch hier das Bedürfnis nach antikisch-plastischem Gehalt und größerer Gebundenheit. Aber es bleibt errechnet und kleinlich. Was Runge an Erfindung und Stilisierung zu geben vermag, hat er in der entzückenden Ranke gezeigt, die sich als Silhouette auf schwarzem Grund mit naturalistisch gezeichneten Blättern und graziös mit den Zweigen verklammerten Kinderkörperchen von dem Mittelmotiv einer Lilie symmetrisch entfaltet. Hier, wo das völlig Bekannte, Natürliche eine geistreiche, anmutige Form bekommt, die Linie nicht abstrakt wird, die Körper frisch und beherzt mit stumpfen Tönen großflächig modelliert sind, die Farbe schlicht und sachlich bleibt, haben wir etwas völlig Echtes und Originelles.

An der Komposition des Morgens hat er später einiges revidiert. Die Mittelgruppe von Genien, die einen Stern umschweben und anderen, die auf einer Lilie sitzen, ist in der Redaktion von 1808 von außerordentlicher Reinheit und Anmut der Zeichnung, angehaucht von einem aufs feinste differenzierten Licht. Aber wie so die Figuren in dem kalten, blauen, violetten und weißgelben Licht allen Reichtum der Töne bewahren und doch sich im Ton des Grundes färben, bekommen sie etwas Gläsernes, wie Milchglasfigürchen. Die zweite Redaktion des auf dem Boden liegenden, vom Licht bestrahlten Kindes (1808) mutet danach wie eine Naturstudie an. Wie es von Luft und Licht schummerig umhüllt ist, und der Boden sumpfig, als ob er dampfe, und flach und eben sich den fern sichtbaren Baumsilhouetten nähert! Großblättrige, kurzstielige Pflanzen beleben den Boden, breit und doch nicht formlos gemalt in einem stimmungskräftigen, erdiggrauen Freilichtton. Das Kind fesselt durch seine kindlichen und doch unwillkürlich großen Bewegungen, wie Staunen und entzücktes Begrüßen des Elementes, das als Leben auf es herniederstrahlt. Die pantheistisch-romantische Stimmung formt sich so zu einer Gebärde.

Das Porträt, das den Künstler mit seiner Frau und seinem Bruder zeigt (1804), leidet noch an einer gewissen Zwiespältigkeit. Der Grund ist gelockert,

unbestimmt, rauschend, in der Art der Malerei wohl mehr auf Rokokolandschaften zurückgehend als durch die romantische Zeitströmung zum Unbestimmten neu geboren. Die Figuren noch als Halbfiguren, mit Betonung des Kopfes und des Ausdrucks, schon mit außerordentlicher Kraft einer großzügigen, das Erhabene und Vertiefte schwungvoll übertreibenden Modellierung, die durch ihre Plastik nicht gut mit dem Schummer des stimmungsvollen Walddunkels zusammengeht. Ebenso klingt im Ausdruck noch etwas von Werthersentimentalität und Freundschaftskult an. Aber schon dringt im Mund das Herbe, Entschlossene und Verschlossene durch, und in den prächtigen großen Augen die Fähigkeit der Begeisterung. Es ist die Generation, die an Völkerschicksalen als Zeuge oder mitbestimmend beteiligt war.

So wenigstens verstehen wir den Geist, der die Bilder der Eltern des Künstlers erfüllt (1806). Der Hintergrund wird fest. Wie auf Porträts der klassischen Zeit der Renaissance setzen sich die Figuren von gleichmäßigem, rechteckigem und geometrisch völlig geregeltem Felde ab. So sind in strengen Richtlinien alle Konturen der Figuren festgelegt, daß nicht daran zu rütteln. Daneben, in dem schmalen Oblong, konkurriert mit dem Anblick des Festen und Strengen als Kontrast ein Blick ins Lockere, Offene, Luftige und Feurige einer prachtvoll gemalten oder vielmehr flott angedeuteten Landschaft. Die Figuren sind ohne Schema in linearer Beziehung, doch streng gruppiert. An der Rückenlinie der Frau hebt sich der Bau zum Kopf des Mannes und senkt sich an dem huthaltenden Arm herab zu dem Kinderpaar. Das Kind zu äußerst dreht sich zu den Eltern und schließt den Kreis. Die Haltung des Mannes ist vom Festesten, leicht sich nach vorn legend, so daß man hier Rückgrat spürt, ohne daß sich der Mann steif ins Kreuz wirft. Ein gewisser Parallelismus von Mann und Frau in Typus, Haltung, Gebärde verstärkt die Hauptnote des kraftvollen Bildes. Die Körper bekommen Relief durch eine wuchtige Modellierung, so daß der Umhang der Frau mit seinen glänzend schwarzen, einfachen Flächen wie ein Kanonenrohr erscheint. Das Bedeutendste aber ist die Zeichnung der Köpfe. Wie Bronze wölbt sich jede Form. Die Furchen sind wie mit einem Eisenstift in eine zähe Masse hineingegraben. Die Mundwinkel neigen sich in herber Windung herab, lange Charakterfalten gehen von der Nase herab, und die Stirn des Mannes ist von einer senkrechten Furche genau in der Mitte gespalten, so daß die Energie dieser Gesichter im Bilde dominiert und alles von einem ehernen Willen dirigiert scheint. Wie die Linie der Perücke straff

das Gesicht des Mannes umrahmt, vergißt man nicht, und das durchgearbeitete Kinn der Mutter ist ein Wunderwerk. Neben dem Gemälde hängt eine Skizze zum Gesicht der Mutter, niemand würde darin ein Frauenporträt vermuten. Die Augen dieser Menschen leuchten bei aller Festigkeit und Selbstgewißheit des Blickes so von Seelenwärme, daß man ihnen ganz vertraut. Die kleinen Kinder bedeuten auf diesem Bilde nichts Selbständiges mehr, nur einen Ausklang, die Bewegung auffangend, in der die Eltern orientiert sind. Sie fallen auf durch die Unerbittlichkeit der Plastik, wie der Arm des einen Kindes faßbar im Raum sich hält, mit Falten, die wie von einem Draht eingeschnürt sind. Ein glücklicher Gedanke war es, diesen Kindern Pflanzen beizugesellen, die sich in berechneter Folge zu immer höherer Entfaltung den Kindern wie etwas Verwandtem entgegendrängen. Es heißt den Stil dieses Bildes verkennen, wenn man dem Künstler das Ausgeführte, Unmalerische dieser Pflanzen vorwirft. Die großblättrigen Formen, das Stachlige, Dickstengelige liegt im Geiste dieser herb-plastischen Auffassung. Und doch wäre fast ebensoviel von dem reichen malerischen Leben auf diesem Bilde zu sagen. Das Bild sprüht von Farbe und Glanz, zittert von Luft und Sonne. Die Köpfe leuchten aus dem Grund mit derselben Kraft des Inkarnats wie des Psychischen. Die Farbe bewegt sich durchweg in herben, dunklen und schwärzlichen Tönen, wie dem prachtvollen Schokoladenbraun des Frackes, dem Blauschwarz des Umhangs. Das ist ja das Wunderbare, daß auf diese Weise das Lebendige des Porträts, da wir es ja mit lebendigen Charakteren und nicht mit Statuen zu tun haben, völlig erhalten bleibt, und ebenso wunderbar ist es, wie das einfachste, bürgerlichste Milieu, das Alltäglichste und Altbekannte, durch die künstlerische Stilisierung zu einer ungewöhnlichen Bedeutung erhoben ist. Die klassischen Linien des Grundes werden gestellt von einer soliden Hauswand und einem gezackten Plankenzaun. Und eine Haube mit Schleifen und Bändern, keine Reifen schmücken den Kopf dieser Alten. Runge hat damit für alle kommenden Zeiten das Beispiel gegeben, wie die Deutschen dem Klassizismus entgehen können. Und jene Aufgabe, die zu gleicher Zeit Heinrich von Kleist sich stellte, Antike und Shakespeare zu vereinigen, Plastik und Malerei scheint uns hier eine glänzende Lösung auf dem bildnerischen Gebiet gefunden zu haben.

Das Porträt der Hülsenbeckschen Kinder (1805) ist etwas lichter und sonniger, aber auch mit Kraftausdrücken vorgeführt, wenn so ein schillernder, noch heller und leuchtender Schatten patzig auf das Kleid des Mädchens fällt.

Auch hier prallen sich die Formen, und tiefe Linien markieren sich am Mund. Der Mädchenkopf mit seiner plastischen, quadratischen Form, polykletisch, mit den wie Bronzeplatten draufgelegten Haaren wäre eines kindlichen Napoleon würdig. Ein Staket sorgt unauffällig für die architektonisch richtenden Linien und auch wieder für den Eindruck des Zuhauseseins. Eine köstlich spröde, entschiedene Perspektive des in die Tiefe eilenden Staketes führt auf ein einfaches Landhaus zu, und hinten wird eine heimische, frische und schlichte Landschaft sichtbar. Das kleinste Kind bekommt wieder in einer mächtigen, dickblättrigen Sonnenrose Gesellschaft. Ganz groß, römisch, feldherrnmäßig sind die kindlichen Gebärden. Der Knabe hebt die Peitsche wie zum Signal, loszubrechen. Das Mädchen greift mit der Rechten zu dem Kleinsten hin, wie ein Dirigent ein Forte im Orchester bändigt. Dabei sind die Kinder nicht gerade unkindlich gegeben, weil Runge mit richtigem Takt das Psychologische des Blickes nicht zu Frühreife wie etwa van Dyck übertrieben hat, sondern das Großgeöffnete der Augen zu dumpfem Staunen interpretiert. Die ganze Komposition, die Gebärden bewirken freilich auch hier, daß die Figuren eine allgemeinere menschliche Bedeutung bekommen, wie wir auch auf dem Elternporträt nicht Herrn und Frau Runge sahen, sondern den Bürger mit seiner ehrenwerten Familie.

Man verlangt danach, den Künstler selbst zu sehen und ist bei dem kleineren Selbstbildnis von 1808 etwas enttäuscht. Für den bedeutenden formalen und psychischen Gehalt ist das Bild zu klein, die schweren Schatten werden zu kompakt. Dafür entschädigt ganz der erst später ausgestellte, hinreißend jugendliche Kopf durch den leidenschaftlichen Schwung der großen Formen, die ernsten, gehaltvollen Augen und die üppigen, nach Leben dürstenden Lippen. Aus diesem großzügigsten Porträt dieser Zeit versteht man den bedeutenden Aufschwung, den diese Generation über sich selbst hinaus zu nehmen versuchte, versteht man aber auch, daß sie sich darin erschöpfen mußte. Runge ist früh gestorben. Er ist es aber, dem man die Genialität, mit der er sich hier vor uns hinstellt, ganz zugesteht.

Neben dem Porträt von Runge mit seiner Frau und seinem Bruder hängt ein kleines Bild von Oldach, Hermann und Dorothea, das geeignet ist, den Abstand dieser neuen Zeit um 1830 herum gegen die Generation von 1810 zu charakterisieren. Bei Runge alles groß, voll und leidenschaftlich in den Formen, hier ein kleines Format mit ängstlicher Figurenzeichnung. Dort ein Waldinneres,



BLICK AUF DIE MARKTKIRCHE VOM LIEBFRAUENBERG AUS, GOSLAR
GEZEICHNET VON FRÄULEIN MARIE WOERMANN

rauschend und glänzend von Sonne, bei Oldach alles stumpf und hart, steif gezeichnet, luftlos, trübe in der Farbe, und ein Mond wie aus Pappe geschnitten, und während bei Runge prächtige Augen die seelische Schwungkraft verraten, sind diese Figuren ausdruckslos in den Gesichtern, schüchtern, befangen in den Gebärden, der poetischen Situation nicht gewachsen. Es fehlt jede Stimmung. Noch schlimmer ist die Faustszene, Mephisto und der Schüler, mit dem grimassierenden Teufel und dem ganz kindischen Schuljungen. Wo es an Themen geht, die die Phantasie stellt, versagt auch die Malerei, wird hart, bunt, während die durch das Fenster gesehene, offenbar auf Beobachtung beruhende Wasserlandschaft viel erträglicher ist. Es ist das Wesen dieser neuen Generation, daß sie Vollendetes nur schafft, wenn sie auf alle Poesie, alle Phantasiearbeit verzichtet und sich begnügt, ein gegebenes Motiv mit aller Liebe und intimer Beobachtung darzustellen, den Reizen, die irgend eine Situation bietet, nachzugehen und sich auf ein kleines Format und eine sorgfältige Malerei zu beschränken. Es gehört auch mit zur Charakteristik dieser Generation, daß sie lokal bedingt ist, daß der Ort, an dem der Künstler aufgewachsen ist, und an dem er schafft, den Bildern sofort ein bestimmtes Gepräge verleiht, so daß wir hier lokale Gruppen zu sondern, Hamburg, Wien und Berlin auseinanderzuhalten haben. Es findet sich in jeder Stadt die eine oder andere Persönlichkeit, die durch den Umfang ihres Könnens, die Güte ihrer Technik hervorragt, es fehlen aber die großen Persönlichkeiten, oder sie sind es, die in dieser Zeit nur Fragmente oder unausgeglichene Schöpfungen zustande gebracht haben, weil sie sich nicht zu bescheiden wußten. Blechen war ein solches Genie unter den tüchtigen Meistern dieser Zeit.

Wir beginnen mit den Hamburgern und versuchen zunächst, die Art dieser Kunst aus der Art der Leute zu verstehen, für die als Besteller die Bilder gemalt wurden. Das beste Bildnis von Oldach, die Frau in violettem Kleid, gibt darüber Aufschluß. Bürgerlich einfach präsentiert sie sich, mit offenen Augen in die Welt blickend, ohne Hinterhalt, gesund, ja derb konstituiert, nicht schön, eher das Arbeitsame herauskehrend, das Haushälterische. Wenn sie die Freude am Schmuck zeigt, so ist es doch nur Sinn für viele Kleinigkeiten, geringelte Löckchen, eine Atlasschleife, eine Haube, die aus vielen Fädchen, gedrehten Knötchen sauber zusammengesetzt ist. Man fühlt, sie ist selbstgearbeitet, alles macht den Eindruck, als würde es durch Ordnung und Vorsicht lange frisch gehalten, das gute Kleid wird erst nach Tisch angezogen,

wenn alles in der Wohnung aufgeräumt ist und Besuch kommen könnte. Eine grenzenlose Sauberkeit und Ordnung bringt in diese Kleidung, die aller Eleganz und aller Kostbarkeit bar ist, etwas Ehrbares, Einwandfreies hinein. Man befindet sich in einem Milieu, in dem den ganzen Tag Staub gewischt wird. Der Sparsamkeit des Äußeren entspricht auch eine Sparsamkeit des Psychischen. Dünne Lippen, eine lieblose Strenge im Blick. Verschwendung an Gefühl oder gar Begeisterung darf man von diesen Leuten nicht erwarten. Die ganze Sphäre hat etwas Rentierhaftes, Ausruhsames und etwas sehr Genügsames. Man will vor allem seine Ruhe haben und möglichst wenig Störung. Der alte Müller, fraglich, ob von Oldach, ist ein köstliches Beispiel für diese behagliche Philistrosität. Der Genuß am Glas Wasser, an einer Pfeife Tabak und die Lektüre im Kalender sind Dinge, die das Leben reizvoll machen. Der höchste Genuß aber wird die berühmte Tasse Kaffee, die bei der mit einer Handarbeit versehenen alten Dame in Schwarz von Oldach sichtbar wird. Hier erscheint auch das zuvorkommende, freundliche Lächeln, das man pflichtschuldigst aufsetzt, wenn die Nachbarin von den guten Zensuren ihres Söhnchens erzählt. Sehr bezeichnend beginnt jetzt das Porträt wieder einen großen Teil alles Kunstschaffens für sich in Anspruch zu nehmen, und in jener Art, daß man merkt, die Generation ist sich dessen bewußt, daß hier eine nicht oft wiederkehrende Gelegenheit ist, sich vorteilhaft zur Geltung zu bringen, ja, daß man in diesem Fall etwas bedeutet. Daher nehmen oft diese Personen eine Haltung ein wie beim Photographen. Am bezeichnendsten für das ganze Milieu ist ein Bild, das nicht aus dem Hamburger Kreis hervorgegangen, das Familienbild von Peter Schwingen (1844). Man sieht dort in ein Zimmer hinein, wo alles nach dem Schnürchen zurechtgerückt ist, mit pedantischer Regelmäßigkeit die Bilder in gleicher Höhe nebeneinander hängen, wo alles geradlinig, zopfig und peinlich sauber wirkt. Bezeichnend ist das dem Bildrand parallel hängende bunte Band der Klingel. Der Kaffeetisch, Tabakspfeife, Zeitung, gedrehte Löckchen und Vatermörder gehören zum Inventar. Und die Familie selbstgefällig, ganz zufrieden auf dem Sofa, dem Moment gerecht zu werden, wo ihre Existenz im Bilde historisch werden soll. Sauber, nichts verschwendend und nichts auslassend, ist aber auch die Malerei. In Oldachs Bild der Frau in Violett ist das ganze komplizierte Geflecht der Haube bis in die kleinsten Details durchmodelliert, mit größter Vorsicht und Geduld geht man allen Formen und Falten im Gesicht, im Kleide nach, niemals sich erregend, sondern mit absoluter Gleichmäßigkeit eine völlige Harmonie aller Teile zu-

einander erzielend. Die Liebe zum Objekt, die Hingabe an das Gegebene, die Unterordnung des Künstlertemperamentes unter die Aufgabe ist die beste Eigenschaft dieser Künstler. Man ist in keiner Hinsicht revolutionär, vermeidet alles Kühne und Besondere. Diese Bilder sind im Arrangement, im Ton, in der Farbe völlig geschmackvoll. Die Frau in Violett sitzt so im Bilde, daß es ganz und gar harmonisch wirkt, der Kopf ist ruhig en face, symmetrisch eingestellt, während der Körper eine leise Wendung ins Bild hinein macht. Angenehm fügt sich die Armhaltung der Anordnung ein. Zahm, bescheiden sind die Farben und ganz zueinander gestimmt, dunkles Violett, Graugrün, so daß das Grüne in dem Weiß der Rüsche, das Violett im Weiß der Schleife wiederkehrt. Indem dies alles sich in einem kleinen Format präsentiert, tritt etwas ganz Stilvolles, Ausgeglichenes vor uns hin. Es ist die besondere Kunst der Hamburger, daß sie auf Farbigkeit fast ganz verzichten und den Bildern allen Reiz verschaffen durch die feine Abstufung grauer Töne, indem sie bei einer milden Beleuchtung trotz aller Detaillierung der Formen doch den Einfluß der Luft und des Helldunkels im Zimmer mit beobachten und dadurch alles schummerig und weich machen. Ganz wundervoll ist es, wie in dem alten Müller die einander verwandten Töne eines Grau, eines Grün und Braun sich bald auflichten, bald leise abdunkeln. Obwohl die kleinsten Gegenstände, wie die Brille, bis in jedes Scharnier hinein genau angegeben sind, bleibt alles gebunden, leise, unaufdringlich. Wie der Kopf in dem Winkel der Wandrahmung sitzt, wie das Körperprofil fast genau in der Diagonale des Bildes verläuft, ist von derselben leisen, das Selbstverständliche aufsuchenden Art. Die Porträts der beiden Frauen im Oval, die vielleicht wahrer, weniger arrangiert sind, wirken dennoch abstoßend, infolge einer liebloseren, flüchtigeren Behandlung in schwärzlichem, schmutzigem Ton. Größer im Format, drängt das porträthafte Isolieren der Figuren auf leerem Grund diese aus dem Bilde heraus, so, als ob man eine lebendige Person in einem Rahmen zeigte. Das Kleinliche, Muffige dieser Leute, bei der einen Frau sich förmlich idiotisch darstellend, wird durch diese nüchterne, unkünstlerische Zurschaustellung unerträglich häßlich. Überhaupt, je größer das Format genommen wird, um so leichter stellt sich ein Ungenügen und Versagen ein. In den Bildnissen der Eltern Oldachs haftet den Gesichtern etwas Befangenes, Steifes an, und die großen Gewandflächen, besonders beim Vater, bleiben leer und langweilig. In der Schwester, dem durch den trockenen Ton und das uninteressante Gesicht unangenehmsten dieser drei großen Bilder,



HAUS AM DORNBUSCH, HAMBURG
GEZEICHNET VON FRÄULEIN MARIE KORTMANN

kommt wieder hinzu, daß die Figur wie im Raume beweglich und nur zufällig vom Rahmen überschnitten aufgefaßt ist, aber doch, ohne Raum um sich, aus dem Rahmen drängt. In dem Porträt des Malers H. J. Herterich von Speckter (1806—1835) findet sich wie bei Oldach die Farblosigkeit stumpfer brauner Töne im Rock, eines graugrünen Grundes, dessen Reflexe als grünliche Schatten auf dem Gesicht durchaus beobachtet sind. Das Bild ist glatter, enthaltsamer als die von Oldach. Interessant ist, daß der Maler, der Künstler hier als ein pedantischer, strenger Zeichenlehrer erscheint. Die drei Schwestern Speckters sind steif, spießartig nebeneinander aufgepflanzt, und selten sind so drei Typen vollendeter Altjüngferlichkeit in einer ebenso altjüngferlichen Malerei dargestellt. Bei Speckter, der mit einem himmelnden Frauenkopf sich zu den Nazarenern bekennt, sieht man auch, daß das Asketische, Blutlose der Nazarener nicht auf die idealistische Malerei beschränkt war.

Die Porträtkunst dieser Generation, die im Gegensatz zur Romantik wieder Klarheit, Deutlichkeit und Genauigkeit sucht, beschränkt sich nicht auf das menschliche Gesicht, sie erstreckt sich ebenso auf die Landschaft, Architektur, Volkstypen, Interieurs. Auf Reisen notiert man sich die besonderen Volkstypen in ihrer besonderen Tracht als das, was die Individualität der betreffenden Gegend am besten für die Erinnerung zu bewahren vermag, mehr aus ethnologischem als künstlerischem Interesse. Ein Fischerpaar aus Scheveningen von J. Gensler (1841), frisch mit viel Beobachtung im Aquarell festgehalten, schon mit der Neigung zum Genremotiv, in dem der Mann der Frau die Last aufhilft. Weniger skizzenhaft und unmittelbar ein Bauernjunge von Kaufmann (1834), mit dem sehr farbigen Gesicht im Schatten, in hellen Tönen wie von starkem Licht. Auch dieser Bauernjunge ist geschmackvoll hingestellt, die Mauerlinie, die breite Hutkrempe dazu wohlerwogen arrangiert, und mit dem Blick beim Photographieren. Wenn man Architektur malt, so ist es in erster Linie eine Aufnahme, das Festhalten irgend einer außerhalb der Bildwirkung interessanten und einer bekannten Ansicht. Oldach bringt die Johanniskirche in Hamburg sehr fein in miniaturhaftem Format, so aufgenommen, daß sie sich ganz bequem in die Bildfläche einpaßt, jedes Fenster der Häuser im Schatten, jede Rippe wird gebucht, und das graugrüne Dach, das violettbraune Gemäuer geben den bekannten zurückgehaltenen Farbenakkord in feinen Tönen. Es ist ein gutes Beispiel für die Art dieser Generation, das Monumentale einem wie auf der flachen Hand zu präsentieren. Martin Gensler (1811—1881) zeigt die

Rückseite des Marien Magdalenen-Klosters in Hamburg (1828) — der Titel kann nie bestimmt genug sein —, zunächst zeichnerisch in Ordnung gebracht, dann mit schönem graubraunen Ton übergangen und so räumlich, bis in alle Ecken klar, daß für den, der damals Hamburg kannte, kein Zweifel war, wo er das Original zu suchen hatte. Die nur als Studie hingeworfene, unausgeführte Haustür in Curslack (1632) hat schöne weiche und luftige Töne, ist aber zunächst als Seltenheit mit Sammlerinteresse aufgenommen. Der überwölbte Gang aus Kloster Neuburg von J. Gensler (1808—1845) ist auch ganz luftig, sachlich und von der Seite, wo er seine Besonderheit, das Individuelle des Motivs am günstigsten zeigt, wie für ein Sammelwerk heimischer Denkmäler gezeichnet. Bei Milde (1803—1875) spürt man im Kreuzgang des Domes zu Ratzeburg das schülerhafte »Nach der Natur Zeichnen«, das Abmalen zu stark heraus. Auch bei ihm der graue, stumpfe, luftige Ton, der den hamburgischen Sachen das Naturwahre, Sachliche gibt. Von Milde dann auch zwei Interieurs, oder vielmehr zunächst die Wohnstube der Familie des Direktors Claassen, ein Bild ohne besonderen Wert der Malerei, doch anziehend durch den hellen, weißlichen Aquarellton, der dem sauberen Milieu gut steht. Wieder das übliche Inventar, um das die Familienglieder gruppiert sind: Kaffeetisch, Semmeln auf dem Tisch, Handarbeiten etc. Das Studierzimmer ist ein kahler Raum mit vielen geraden Linien an den Wänden, hell bis in alle Ecken und geeignet, eine Vorlage für eine stilgemäße Dekoration für ein Lustspiel, das in dieser Zeit spielt, abzugeben. Allein ein Innenraum aus dem Zillertal (1832) von Haeselich (1806—1894) enthält außer einem recht kahlen, nüchternen und sehr bestimmten Innenraum noch etwas von allgemeinerer Interieurstimmung. Wenn dann in dieser Zeit eine Landschaft mit großen Wasserflächen gemalt wird, so bleibt die Wasserfläche glatt, und die besondere Konstellation der einschließenden Ufer wird das eigentliche Bildmotiv. Deshalb fragt man auch bei dem Seestück von J. Gensler (1832), woher es ist, und erhält Antwort. Strand bei Altengamme. Der Ostseestrand von Kaufmann (1834) ist auch ein ganz individuelles Motiv, sehr gefällig in der Führung der buchtartigen Strandlinie und wieder durch helle Aquarelltöne von blendender Sauberkeit. In dieses kleine Format werden aber auch die größten Motive hineingenommen, besonders fein in der oberbayerischen Landschaft von J. Gensler (1829). Über Gebüsch, klare Wasserflächen, Bäume hinweg geht es weit hin zu einem Bergzug. Trotz des kleinen Formats bleibt alles sichtbar, sauber geschieden, die Formen der Berge porträthaft klar. Dabei

außerordentlich geschmackvoll, ordentlich, wie die Horizontale des Bergrückens durch das Bild zieht und an den Rändern symmetrisch sich senkt. Ebenso fein und bescheiden ist der graue, gelbgrünliche Ton. Eine bayerische Landschaft von Kaufmann (1829), wo der Blick über eine weite, baumbestandene Ebene zu sehr fernen Bergen hingeht, ist in der Art der Zeichnung und des Tones mit der Genslers völlig übereinstimmend. Von der romantischen Stimmung des Weiten ist freilich nichts darin, und beide Landschaften sorgen durch die miniaturhafte Behandlung, daß hier großartige landschaftliche Situationen sich ganz intim, ganz familiär darbieten. In J. Genslers kleinem Bilde von Pöcking (1829) ist das Miniaturhafte so weit getrieben, daß überhaupt nur noch der Reiz des Erratens wirksam wird, und die Kunst, in so kleiner Darstellung völlig deutlich zu bleiben —, die Kunst eines guten Souffleurs. Am angenehmsten, wenn auch nicht immer so kunstvoll als J. Gensler wirkt Christian Morgenstern (1807—1865), der sich auf kleine, bescheidenere Motive beschränkt und durch eine gewisse Fülle eines satten, goldig schimmernden grünen Tones diesen sehr individuellen Ausschnitten aus einem Wald Leben, Saft verleiht. Eine Waldpartie (1827) gibt das interessante Motiv, wie vier Buchen eng beieinander stehen. Wo der Baum anfängt, als Baum zu wirken, schneidet der Bildrand ab. Die Grünfärbung ist hier besonders schön und luftig. Oder ein Haus im Walde bei Kopenhagen, in schöner Beleuchtung, wie eine Erinnerung an einen freundlichen Aufenthalt im Jahre 1827. Einen Wasserfall in Oberbayern (1830) kann man an der besonderen Gestaltung der ihn einengenden Felsen wiedererkennen. Das Wasser färbt sich im Einklang mit der Umgebung grün. Den Waldbach wird man zwar aus diesen tief goldig grün glänzenden, bemoosten Steinen nicht auf einen bestimmten deuten können, daß er aber aus dem Harz ist, vermutet der Kundige sofort. Das Feinste ist aber wohl der Wasserfall aus Norwegen (1827), durch sehr zarte, kühle blaugraue Töne und das innige Nachzeichnen aller Details der wolligen Schaumkämme. Auch hier verliert der Wasserfall alles Tosende, und nur der kühlende Reiz verwehten Wasserstaubes, der das Gesicht netzt, bleibt zurück.

Nach 1840 kann man bemerken, wie sich auch diese saubere, detaillierende, diese sehr ruhige und klare Malerei auflöst und unruhiger wird. Morgenstern selbst zeigt nach 1840 ein anderes Gesicht als um 1830. Der Starnberger See (1844) hat eine düstere Färbung des Wassers, durch Lichtkontraste wird jetzt auch nach Stimmung gesucht. Die Malerei der Bäume vorn ist ganz skizzierend,

getupft. Das Gegenständliche spricht nicht mehr so, es bleibt nicht mehr alles so bekannt, so nahe. Das Inhaltlose, Monotone erscheint wieder wie in dem ganz skizzierten Stückchen Heide bei Oberhausen in Oberbayern. Doch braucht man zur Stimmung oft noch viel Apparat, Vedute und wird dadurch leicht süßlich, wie in der oberbayerischen Landschaft mit dem See in der Einöde, wo Morgenstern auch ein größeres Format wagt. In einer anderen oberbayerischen Landschaft ist die Malerei fleckig, auflösend, aber das Bild mit zu viel kleinen, wenn auch nur angedeuteten Formen im Vordergrund angefüllt. Bei Kaufmann verbindet sich der Drang nach Bewegung, Lebhaftigkeit und dem Allgemeineren einer poetischen Darstellung — ganz typisch für diese Zeit, die im Porträt groß geworden ist — mit dem Genremotiv. Das Allgemeine einer Beleuchtungs- oder Landschaftsstimmung genügt nicht. In dem Bilde »Vor dem Wirtshaus« (1843) ist es Abend, zwei Lichtquellen wirken, Mondschein und eine Laterne, aber in diesem unklaren Halbdunkel bleibt doch die Szenerie noch erkennbar genug, eine recht prosaische Szene, die Besorgung der Pferde. Die psychische Aufregung sucht man figürlich, wird aber rührselig, und dem Drang nach Befreiung, nach zwangsloserem, ungebundenerem Dasein scheinen das Kindliche und Bäuerische entgegenzukommen, das man aber auch kraftlos, süßlich, städtisch auffaßt. Es erscheinen jetzt gemalte Kinderszenen und Dorfgeschichten. So begnügt sich Kaufmann nicht, in einem unangenehm, unentschieden gemalten Bilde die Unruhe von Sonnenflecken unter einem Baum zu geben, es müssen auch noch Landleute bei der Ernte Mittagsruhe darunter halten. In dem größten Bild, der Heuernte (1869), sind die Formen ganz in einem intensiven gelblichen Freilicht aufgelöst, ohne aber völlig zu verschwimmen, so daß sie weichlich, fade wirken wie auf einem Öldruck, und auch hier ist die Bauernfamilie sehr zurechtgestellt — die einen arbeiten, die andern rasten, in dieser Verbindung ganz unmöglich — und sehr sentimental, rührselig aufgefaßt. Das Kleinliche der Figurenzeichnung, besonders der Pferde, und die gesucht unruhige Bewegung des vorgespannten machen dies Bild in dem großen Format ganz unerträglich. Bei Kaufmann, aber auch von der ganzen zwischen 1800 und 1810 geborenen Generation läßt sich sagen, daß sie das Beste, Stilvolle nur leisten in der porträthaft, sauber darstellenden Manier von 1830, daß das Wesen und die Empfindung zu kleinlich ist für die ins Große, Umfassende gehende Malerei der vierziger Jahre. Die Generation, die um 1820 geboren ist, tritt dort mit frischeren Kräften ein.

Unter den Hamburgern ragt ein Künstler, der den Stil dieser Generation von 1830 im allgemeinen völlig sich zu eigen macht, doch durch ein größeres Maß rein künstlerischer Behandlung hervor, Friedrich Wasmann (1805—1886). 1829 zeichnet er seinen Freund. Aber ohne die Gesichtszüge zu unterdrücken, die aus dem Bilde heraussehen, zeichnet er ihn als Halbakt, und die Beobachtung feiner Belichtungen, von Reflexen, Halb- und Ganzschatten wird die Hauptsache. Der Rücken steht gegen das Licht, die individuellere, persönlich interessantere Vorderseite im Schatten. Diese Schatten differenzieren sich vor einer blaßrosa Decke in einem komplementären grünlichen Ton, in fast unerschöpflichen Abstufungen und Übergängen am Oberarm und Hals, wo die Wendung des Halses durch Verschiebung der Haut das reichste Spiel von Formen entfaltet. Das Gesicht ist ruhig, mit groß geöffneten Augen gezeichnet, wie Oldachsche Porträts, die ganze Figur ist geschmackvoll in den Rahmen gestellt, mit reizvollem Ausschnitt des Mobiliars vorn, auf dem man ein Veilchen erblickt. Es ist dieselbe geduldige Hingabe an die Reize einer in Luft und feiner Beleuchtung stehenden Erscheinung, derselbe rauhe, stumpfe und gedämpfte Ton, wie bei den Hamburgern überhaupt, aber reicher und weit über das gegebene Modell hinaus interessierend. Am überraschendsten aber ist es doch, zu der Zeit, wo noch die nazarenische abstrakte Körperzeichnung herrscht, so etwas ganz Gesehenes, Natürliches und bei einem häßlichen, schwindsüchtigen Körper eine so auf die intimeren Reize der Beleuchtung und Tönung gehende Behandlung zu finden. Etwas Fesselnderes hat Wasmann nicht mehr gemacht. Ein anderer Akt ist unbedeutend, aber auch nach Seite malerisch weicher Töne hin angesehen. Aus diesen früheren Jahren sind auch die vielen Landschaftsskizzen, die zuerst als ganz moderne Impressionen und mit derbem Pinsel hingestrichen auffallen, dann aber doch sich als bloße Notizen, oft mit der Andeutung eines ganz bildmäßigen Arrangements herausstellen. Immerhin, daß Wasmann so eine erste Beobachtung und Konzeption festhalten konnte, läßt auch mehr Temperament als bei den anderen vermuten. Ein Blick aus dem Fenster (1831) deutet die Disposition zu einem Bilde großen Inhalts in kleinem Format an, die Bestimmtheit des Motivs durch einen Weg, der vorn um den Berg herum auf ein Haus zuführt, verratend. Frische hellblaue Lichttöne sind diesen ersten Jahren überwiegender Beobachtung eigen. Das Tal in Tirol gibt auch ein interessantes Motiv, ganz von der günstigsten Seite gefaßt, ein Weg unter der Weinlaube auf das Haus zuführend, hinten blauende Berge. Die Linie der Hütte zackig

belebt, aber doch rhythmisch geregelt, diagonal durchs Bild geführt. Diese Komposition und das Räumliche des Motivs spricht gegen das gewollt Momentane, obwohl die breit und flott hingesetzten Farbflecken des Rebenlaubes, Gelb, Grün und Rot durcheinander, uns sehr frisch und belebend anmuten. Momentaner wirkt die Burg in Tirol durch die Überschneidung des Bauern mit dem Hund durch den unteren Bildrand. Am frischesten aber der Bauernhof bei Meran (1830), eine nur so grün hingestrichene Wiesenfläche, über die ein Weg mit schräg herüberschneidenden Bäumen zum Gehöft hinläuft. Hinten wieder hellblaue Berge. Es ist viel Verve darin. Doch ist die räumliche Konstellation bei aller Flächigkeit der Behandlung klar. Die ganz in duftige Töne aufgelöste Ansicht von Meran mit der Spitalkirche ist durch das Überlegte der Komposition oder des Standpunktes, daß die Silhouette wieder gleichmäßig diagonal abfällt, auch als bloße Anlage zu erkennen für ein Bild, das eine Stadtansicht mit weit sich öffnenden, von Bergen klar begrenztem Tal geboten hätte. Das ausgeführte Bild von Meran bei Abend (1830) bringt diese Ansicht mit steif und befangen gezeichneten Häusern, ganz durchgeführt und in der Perspektive innerhalb des größeren Formates nicht glücklich. 1831 berichtet Wasmann aus Tirol auch über einen Innenraum mit sehr viel Gegenständen darin, in schwerem braunen Ton. In dieser Zeit der beliebten hellen Zimmer wahrscheinlich etwas Unmodernes, aber das Bedürfnis nach künstlerischerer Behandlung eines solchen Raumes verratend. Diese warme Innenstimmung gelingt besser 1835 in einer anderen Tiroler Bauernstube, wo das Fenster eine angenehme farbige Unterbrechung in dem hier luftiger gemalten Raum hineinbringt. Die Frau davor ist wirklich gegen die Helligkeit gesehen, ganz ohne Form mit leuchtenden Flecken am Rand. Im ganzen aber bleiben diese holländisch empfundenen Interieurbilder Versuche. Das eigentliche Gebiet ist auch bei Wasmann das Porträt. Aus der frühesten Zeit (1832) italienische Volkstypen, ein Mann in Gebirgstracht mit Stab, wie ein Fremdenführer. Eine unausgeführte, vom Rücken gesehene, spinnende Frau, und am interessantesten durch den lederbraunen Ton auf schwarzem Grund ein Mann in Profil. Künstlerische Motive dringen auch hier immer durch. Das Porträt der Frau Pastor Hübbe, das noch aus den dreißiger Jahren sein könnte, einer ältlichen Dame in Haube, ist allen Oldachs überlegen durch die sehr viel stärkere Ausdrucksfähigkeit der Augen und des Mundes. Alles ist intensiver, auch die Formen, das Weißzeug großzügiger und doch klar gemalt. Etwas Verkniffenes im Mund und ein wenig

grämliche Strenge in den Augen verleugnet auch hier nicht den Zeitcharakter. Ein sehr sympathisches Gesicht einer alten Dame mit freundlich listigen Augen präsentiert sich unter einem Schotenhut. Das Stilvolle, Geschmackvolle dieses Bildes ist auch von besonderer Art, in der amüsanten Folge des weißen Hutfutters, der schwarzen Haare und der rötlich-gelb getönten Stirn. Kräftig bestimmt ist das Gesicht modelliert, und alles ist farbig. Am Hut bemerkt man ein kleines farbiges Blumenstück. Eine Frau mit Pelz in einer Landschaft ist ausdrucksloser, mehr als Figur repräsentierend, wie in den Gesichtszügen auffallend. Ein goldgrüner, olivener Ton herrscht vor, im Kleid, im Pelz und sich steigernd im Band der Haube. In den Haaren findet man einen bläulichen Schimmer. Sie enthält schon die Verfeinerung, die sich bei Wasmann in den Porträts nach 1840 vorfindet, wo die Figuren gern mit dem ganzen Körper gegeben werden, in repräsentativer Haltung, im Kostüm vornehmer, und mit starker Hervorhebung eines bestimmten Farbenakkordes von Olivgrün, einem schönen rötlichen Goldgelb und dunklem Blau; ein Farbenakkord, der in der Landschaft schon in dem skizzierten Raiftal (1835) sich meldet, wie es scheint, auch mit beabsichtigter flächiger, streifenhafter Übereinanderschiebung der Pläne. Des Künstlers Mutter und Schwester (1843/46) sind in ganzer Figur gegeben, in ruhiger, vornehm gewollter Haltung. Dabei geht viel von der Natürlichkeit verloren, die Mutter erscheint streng, die Schwester langweilig. Die Bäume hinter ihnen werden flächenhaft, die Figuren abhebend oder rahmend gezeichnet. Die Gesichter haben den goldbräunlichen Ton. Die jüngste Tochter des Künstlers (1871) ist mit Blumen in der Hand in diesen Farben fast zu einem Stilleben aufgelöst. Das kleine Bildnis seiner Braut gibt sehr gut den feineren Typus der vierziger Jahre, mit feinen, schmalen Augen, das Gesicht von den zusammengefaßt über die Ohren fallenden Haaren ruhig eingerahmt, ein einfacher stilvoller Halsausschnitt, ohne die Rüsche bei Oldachs Schwester, und die Würde gebende große Linie des Pelzkragens. Die Hände liegen lässig, vornehm zusammen. Auch hier viel Farbe, Marineblau, Rostrot, goldener Schimmer im Gesicht, bläulicher in den Haaren. Daneben sehe man den Typus des jungen Mannes, Joh. Ringler aus Bozen (1841), ein Kniestück, sitzend, ganz in lässiger Pose, mit der Linken elegant das seidene Tüchlein haltend, in der Rechten die Zigarre. Schmale, vornehm und von oben herab blickende Augen mit müde hängendem Oberlid. Der Mund bläst gelangweilt den Rauch vor sich hin — ein sinnlicher, Genuß verratender Mund. Zwei große Farbflächen, Blau des Stuhles, Rostbraun



IN DER GROSSEN MICHAELISKIRCHE. AUFGANG ZUM SÜDER-LECTOR
GEZEICHNET VON FRAU ALBERS-SCHÖNBERG

der Tischdecke, bestimmen die farbige Haltung des Bildes. Die Kleidung ist olivgrün, aber fast schwarz, die Fleischtöne ganz farbig, wieder goldgelb mit blauen Adern. Auch Wasmann bleibt fein, liebenswürdig nur in kleinem, bescheidenem Format. Sobald er in dieser Zeit darüber hinausgeht, wird er leer und grob. Das Bildnis des Herrn von Menz mit den Farben der späteren Zeit ist recht trocken und im Ausdruck sehr kleinlich, wie von einem Dorfkantor. In dem Bildnis einer jungen Dame mit Korallenhalskette (1837) werden die Farben kraß, besonders im Hintergrund, wo das Lila und Orange kalt und sehr künstlich wirken. Die kleinen Farbennuancen auf dem Fleisch füllen nicht diese großen Flächen; und der Ausdruck ist völlig der einer Gans. Es ist nicht uninteressant, wie jetzt wieder romantische Farben erscheinen, Lila, Orange, Flaschengrün. Auch in der Familie des Künstlers (nach 1850) bleibt das Großfigurige steif, etwas verschroben. Die Figuren sind in lebhafte Beziehung zueinander gebracht, genremäßig. Und das ganze Bild ist auf eine tiefgestimmte, auch die Figuren beherrschende Farbigkeit gestellt. Tiefes Olivgrün des Kleides der Mutter, auf dem sich die weißen Blätter eines Buches, die nackten Hände und Kinderfüßchen ebenfalls grün färben. Dazu Rostrot, Goldgelb — Farben, die nur im unräumlichen, verdunkelten Hintergrund ganz musikalisch, ungegenständlich wirken. Vorn die Figuren drängen bei stärkerer Modellierung aus der bloßen Farbenstimmung heraus und wirken andererseits auch durch die Zaghaftigkeit, mit der hier das Gebundene, farbig-tonig Verschwimmende offenbar gesucht ist, in ihren Formen peinigend. Auch Wasmann vermag der Entwicklung zu dem wieder neu auf Stimmung und ungegenständliche Malerei ausgehenden Stil nicht zu folgen.

Der Künstler, der in Hamburg den entscheidenden Schritt tut, ist Valentin Ruths (1825—1905). Die Themen sind dieselben, wie die der dreißiger Jahre, nur sieht man gar kein Porträt von ihm. Eine Stadtansicht, das ehemalige Blockhaus von Hamburg (1848) verweilt nicht bei der Vedute, sondern führt den Blick in das Gewimmel von Schiffen und Segeln im Hafen, die ganz luftig, verschwimmend, nur als flimmernde Unruhe für das Auge gemalt sind. Dazu ein bewegter Wolkenhimmel und eine unruhige, von tanzenden Lichtern und Schatten bedeckte Wasserfläche. Luft und Licht spielen eine größere Rolle als die Formen. Sehr viel Licht ist in der Ansicht mit dem Baumhaus. Das interessante Haus wird auch nicht mehr von der einfachsten und günstigsten Ansicht aus aufgenommen, sondern turmartig, akzentuiert an den Anfang einer

Fläche geschoben, an der der Blick wieder hineingeht über schillernde Wasserflächen in verschwimmende Ferne mit Schiffsgewirr. Das Haus wird jetzt nur ein Mittel, den ganzen Eindruck zu gestalten. Die Malerei ist ganz unzeichnerisch, locker, aufgelöst. Eine Ansicht, scheinbar am meisten im alten Stil, die Jakobikirche (ca. 1850), ist zweifelhaft, ob von Ruths. Aber auch hier ist ganz im neuen Geiste der Turm nur Kontrastmotiv, effektvoll als Wirkungsmotiv benutzt, wie er aus dem Gewimmel von Häusern herausschießt, während man in eine Straße hineinsieht. Nicht das Harmonische gefällt mehr, sondern das Aufregende. Die Wolken sind dunstiger gemalt, und trotz des zeichnerischen Turmes ist viel Licht und Sonne im Bilde. Wie Gensler, Morgenstern malt Ruths auch Seebilder. Wellen, die sich am Strand überschlagen, und mit dem spiegelnden Sand, wenn das Wasser eben zurückgelaufen ist. Zwei Drittel Himmel, mit malerisch getupften Wolken, ein Drittel Wasserfläche. Das Leere, Unbestimmte herrscht. Und die Stimmung, die Bewegung des Meeres, die man überall erleben kann, ganz gleich, wo man es trifft. Es ist nicht an ein bestimmtes Motiv gebunden — und die Angabe des Katalogs, Zoppot, ist ganz unwesentlich. Von Morgenstern gibt es ein ähnliches Bild mit einem Boot auf dem spiegelnden Wasser. Aber der Kahn, das Inventar wird porträthaft die Hauptsache, während er hier bei Ruths an die Seite geschoben ist. Eine andere Marine von Ruths gibt das Meer als riesige, gegenstandslose Fläche, mit dem die größere Fläche des Bildes einnehmenden unruhigen Wolkenhimmel darüber, grau, wieder das Weite, Unbegrenzte, Eintönige aufsuchend, aber ohne Sentimentalität und romantische Poesie. Der Wald wird von Ruths so gemalt (Baumgruppe, 1855), daß auch nur die Stimmung des Waldes, und zwar die beunruhigende, das Dickicht, das Gewirr Erlebnis wird. Völlig raumlos überschneiden sich wirr und bizarr, fleckig gemalte Stämme und formlos hingetupftes Blattwerk. Kein Blatt ist einzeln gezeichnet, kein Baum wäre zu bestimmen. Die Farben sind trübe, dumpf. Eine Pflanzenstudie schüttelt alle möglichen grünen Pflanzen über die Fläche durcheinander, daß es kein Bukett gibt, nur ein über das ganze Bild zerstreutes Capriccio von flatternden grünen Flecken. Man freut sich jetzt gerade an dem Unordentlichen, Zufälligen. Am stimmungsvollsten trifft Ruths den Charakter der Einöde, des Monotonen, wenn er ein Stückchen Heide malt (Heide bei Estorf), mit tief braunen, melancholischen Tönen, wo formlos immer dieselben hügeligen Schwellungen durchs Land ziehen, durchfurcht von verlassenen Wegen. Oder ein Stückchen Heideland mit tiefem Grün und vom

Regen ausgewaschenen braunen Erdrinnen. Im Grund völlig verschwimmend zu Nebelstimmung. Ein Baum vorn ist nur so hingewischt, ohne Form und Gestalt. Hier wird das Einfachste durch die Behandlung wieder groß, ähnlich wie bei Friedrich, während die vorausgehende Generation das Größte gemütlich herabstimmte. Das überblickende Sehen erlaubt Ruths auch ein größeres Format. Einige Landschaften sind zwar ebenso weich, tonig gemalt, aber räumlich bestimmter, wie die Landschaft in Abenddämmerung (1875), wo die Sonne als gelber Dunst gemalt ist, die Bäume ganz als weiche, wattige Massen, und die Farbe, besonders tiefes Smaragdgrün eine gewisse Gefälligkeit hineinbringt.

Emil Heilbut (Kunst und Künstler)

Unter ihnen ist Runge der bisher am bekanntesten gewordene. Es entspricht ganz dem doch mehr literarischen als auf Anschauung gerichteten Wesen der Deutschen, daß Runge ihnen den außerordentlichsten Eindruck macht, denn er ist es, der seine Empfindungen und Gedanken aufgeschrieben hat. Man konnte es nun bequem nach Hause tragen, daß »Licht und Farbe und bewegendes Leben« die Kräfte des modernen Bildes sind. Man war durchdrungen von dem Gedanken, daß, wer das empfinden konnte, es auch malen konnte, und versäumte wohl doch zu sehr, in Erfahrung zu bringen, ob er auch die Kraft gehabt hat, seine Theorien in der Ausführung zu bewähren. Für Runge schließt die Prüfung, welcher er in der Jahrhundertausstellung unterzogen wird, nicht günstig ab. Er erweist sich, wenn wir die von ihm in der Jahrhundertausstellung vorgeführten Ölbilder in Betracht nehmen, in entscheidenden Teilen als ein wouldbe-Maler. Wir schöpfen diesen Eindruck aus seinem größten Werke, dem Bildnis seiner Eltern. An vielen Kleinigkeiten scheiternd, mit verdrehten Augen bei dem einen Kind — als ein Lichtblick erscheint uns der andere, mehr in der Mitte befindliche Knabe —, offenbart uns das Bild nur eine bedeutende Stelle: den dunklen Hut, als sehr gutes Gegengewicht gegen den Äther, von dem er sich abhebt. Die Charakteristiken der Eltern kommen, so gut sie sind, über die Intention doch nicht hinaus; und die Malerei zeigt eigentlich nicht einen »geborenen« Maler.

Es fällt bei diesem Bilde — wie ebenfalls auch bei einem Gruppenbildnis von drei Kindern — eine große Ähnlichkeit in der Komposition sowohl wie in der Farbensprache mit der französischen Schule, speziell mit David (1748—1825) auf. Das Rätsel löst sich, wenn man erfährt, daß Runge (1777—1810)

ein Schüler der Kopenhagener Akademie, dort aber sein Lehrer ein Davidschüler war. Das, was Runge will, ist in Davidschen Porträts vorhanden. Wir brauchen uns nicht darum zu scheren, daß die gewaltige Eigenschaft der Davidschen Porträts diesem Künstler selber, wie es scheint, unbekannt blieb. Nicht die Theorie, sondern die Praxis entscheidet. Jedenfalls sind die Davidschen Porträts — wie auch immer seine mythologischen Bilder sein mögen und wie Davids Theorien sein mochten — in der von Runge gewünschten Hinsicht vollkommen. Runge wünschte so zu sein — David war es. Runge war mithin nicht sowohl ein Vorspiel der modernen Kunst als ein sich im Zusammenhang mit David fern vom Orte der Handlung entwickelnder Gesinnungsgenosse von unvollkommenerem Gestaltungsvermögen. Man würde das allgemein erkennen, wenn man neben das Porträt der Eltern Runges eins der Bildnisse von David hinge. Die Gemeinsamkeit im Charakter würde auffallen — und Runges Zurückbleiben. Und doch können und müssen wir sagen: Runges Bildnis der Eltern hat etwas Rührendes. Wir stehen wärmer zu ihnen als zu Davidschen Menschen, und nicht nur, weil es Wesen aus unserer Heimat sind — auch wegen der Herzenseigenschaften Runges. Dies ist eine große Qualität. In seinem Malen aber ist Runge ein schrecklicher Handwerker hier, ein Schüler in weitem Abstand, der nicht entfernt die Ausbildung erfahren hat, die der Großvater seines Stils sein eigen nannte.[1])

Viel, viel besser ist das zwei Jahre früher entstandene Bildnis der jungen Frau des Künstlers mit ihrem Gatten und ihrem Schwager. Von Handwerksmalerei, wie sie in dem Porträt der Eltern unangenehm zu spüren ist, sind wir hier — was die Wirkung, nicht ganz, was die Ausführung betrifft — entfernt. Es ist ein Wohlklang. Man denkt an Ossian, man denkt an Romantik, man denkt an Blätterrauschen und ahnungsvolle Schauer, man erinnert sich, selten von den Romantikern etwas gesehen zu haben, das so außerordentlich männlich ist. Es ist von einer großartigen inneren Geschlossenheit — von männlicher Lyrik. Es ist wie von einem Prud'hon (1758—1823), der zu malen verlernt hätte, dem die Griffe des Handwerks abgehen, der ein Stümper

[1]) Mit dem Davidschüler ist Eckersberg gemeint, der 1816 nach Kopenhagen zurückkam, während Runge schon 1801 Kopenhagen verließ und 1810 gestorben ist. Der Verfasser hat den Irrtum in einer späteren Nummer von »Kunst und Künstler« berichtigt, die Folgerungen aber stehen lassen. Wenn Runge in Kopenhagen den Einfluß eines Meisters erfahren hat, so ist es Jens Juels. Juel aber hängt mit der ganzen »europäischen Malerei« und besonders mit der älteren Bildnismalerei der Hamburger Denner und van der Smissen zusammen.

ist, der aber einen großen Klang hat, — und dem in seinem femininen Empfinden Flügel gewachsen wären.

Wie von einem Prud'hon, über den ein stählerner Geist gekommen ist, der eine Frau von klugem, mütterlichem Wesen auffassen, und Männer, denen das Kontemplative noch nicht die Tatkraft nahm, ausdrücken konnte. Ein mit vollem Lebensgefühl gemaltes Bild.

Von dem Selbstporträt, aus dem Jahre 1808, ist nicht viel zu sagen. In der Zusammensetzung seines Kolorits ist es einfach prud'honesk, der Ausdruck ist gut, die Formengebung flau und konventionell.

Eine ornamentale Komposition, Putten im Laubgehänge, auf schwarzem Hintergrunde, ist von besonderer Großartigkeit und selbst auch in der Farbe schön.

Der »Morgen« ist ein Bild, bei dem man daran denken muß, daß auch schon Blake (1757—1827) als Grundlage der Kunst Phantasie und poetische Kraft betrachtete. Wir werden in dem Bild schlechterdings durch nichts angezogen, nicht durch das Mittelstück, nicht durch die ornamentale Einrahmung. Wir finden es so schlecht gemalt, daß es dadurch das Daseinsrecht einbüßt. Bei Blake heißt es: »Die Erfindung hängt ganz ab von der Ausführung. Je nachdem diese gut oder schlecht, kommt die Inspiration vollkommen oder unvollkommen zum Ausdruck. Selbst die Kunst Michelangelos wäre nichtig, wenn nicht Geist und Körper, Gedanke und Form sich deckten.« Wenn das richtig ist, wie daran wohl nicht gezweifelt werden kann, so ist dies Bild von Runge höchst unvollkommen. Runge scheint in ihm alles zu sein, nur nicht ein Maler. Wohl aber läßt sich auch von Runge sagen, was Rossetti von Blake aussagte: »Auf seinem Weg und vor seiner Staffelei, vor seinen Ohren und unter seinen Augen bewegte sich, drückte sich, glänzte und sang ein unendliches Leben von Geistern.«

Weit besser sind zwei Details aus diesem Werk für eine um drei Jahre spätere Redaktion. Hier hat das Kind sich aus dem Schematismus heraus zur Lebendigkeit entwickelt, und in die Landschaft sind fruchtbare Töne gekommen. Andererseits hat die Engelgruppe an Reinheit der Zeichnung gewonnen und gemahnt wieder an den, der uns so leicht bei Runge einfällt, an Prud'hon.[1])

---

[1]) Hier wird ausnahmsweise einmal ein springender Punkt berührt, die phänomenale Entwicklung Runges, der weder in Kopenhagen noch in Dresden eigentlich zum Malen gekommen war, sich in Hamburg noch die technische Behandlung der Ölfarben zeigen lassen mußte und bei seinem ersten Versuch in Hamburg, der Mutter, die sich mit ihrem Kind über die Quelle beugt,

Eine »Ruhe auf der Flucht« und noch mehr ein »Nachtigallen-Unterricht« sind Werke, die nur in Rücksicht auf den Wert, der der Persönlichkeit Runges beizulegen ist, in die Ausstellung gekommen sein können; an sich sind sie wertlos.

* * *

Ganz von der Runges verschieden ist die Persönlichkeit Oldachs (1804—1830). Er malte zunächst nur, was er konnte. Es ist eine bescheidene Kunst, die er pflegte. In ihr kam er aber zu einer Art Vollkommenheit. Er war ein ausgezeichneter Porträtmaler, schon in früher Jugend.

Sein Selbstporträt — aus dem sechzehnten Jahre — zeigt ihn noch befangen, aber großartig ist das Bildnis seines Vaters, das er mit neunzehn Jahren anfertigte.

Der Sprung von Runge zu Oldach ist so groß, wie von Primitivität geradezu zu »Altmeisterlichkeit«.

Das feine Bildnis seiner Schwester, das keinem mittelmäßig guten alten holländischen Porträtbilde weicht, bestätigt diesen Eindruck. Es ist Rasse in dem Bilde und Feinheit des grauen Tons. Auch das gemütvolle Bild seiner Mutter ist schön.

Unter verschiedenen Bildnissen in kleineren Verhältnissen heben wir das Bild einer strickenden Frau mit lebhaftem Gesichtsausdruck und außerordentlich großzügig gemalt, hervor.

In Miniaturen bleibt er ein wenig hinter sich zurück. So sehr auch der »Stammbaum«, der die Miniaturen enthält, bewundert wird und Bewunderung verdient — es ist doch etwas ein wenig Befangenes in ihm. Die Bildnisse sind als Miniaturen nicht so schön wie sie vorher als Gemälde waren.

Aber ein Gemälde, das fast miniaturenhaft ist, hat er wunderbar gemalt: die Johanneskirche des Morgens in aller Frühe bei klarer Beleuchtung. Ein Bild voller Stimmungsgehalt bei großer Plastizität, bei welchem man sich versucht fühlt, an die alten Niederländer zu denken, die die Brüder van Eyck umgaben. Es hat nur nicht so viel Schmelz wie jene alten Bilder. Es teilt ihre Zuverlässigkeit und Intimität.

---

so ungeschickt war, daß die Farbenschicht nach allen Richtungen zerrissen ist. Will man ihn verstehen, so muß man die Landschaften auf den Bildnissen von 1804, 1805 und 1806 vergleichen und den Abstand zu ermessen suchen, der die erste Redaktion des Morgens (1805) von den Bruchstücken der zweiten (1808) trennt.

»Mephisto und der Schüler«, dieses Bild kann man eigentlich nicht als ein »Bild« bezeichnen. Jeder, der Augen hat, sieht, daß es zwei nach der Natur studierte Figuren sind, denen ein Hintergrund hinzugefügt wurde. An den Figuren ist nur die Adrettheit hübsch und der ungewollt hineingelangte Zeitcharakter. Von wirklichem Werte an dem Bilde ist aber die abgeschlossene Landschaft im Hintergrund mit dem Gewässer bei Hamburg.

Dann ist ein noch schwächeres Bild von ihm da, »Hermann und Dorothea«. Nur ein Dutzendbild, fade, süßlich.

Jedoch ein wundervolles Porträt, zwei Jahre vor seinem Tode entstanden, wird ihm noch zugeschrieben: der alte Müller. Eins der schönsten Bilder der Hamburger Abteilung. Wenn es nicht von Oldach ist, so ist es noch besser als ein Oldach. Eine breitere Technik scheint zu herrschen. Es ist dabei wunderbar verschmolzen gemalt. Bei dem Brett mit dem Glas, der Symphonie in grauen Tönen denken wir an die Chocolatière des Dresdner Museums. Wundervoll ist die Brille gemalt und das weiße Haar, das über den Augen Büschel bildet. Das Grün des Hintergrundes stimmt ausgezeichnet zur Figur.

Wahrlich ein seiner selbst sicherer Meisterporträtist in kleineren Maßen ist Oldach im Verhältnis zu dem monumentalen Pfadsucher Runge. Wiederum ein anderes Bild gibt der lieblichste Dritte im Bunde, der uns überaus teuere Wasmann (1805—1886).

* * *

Er steht an Reife Oldach gleich, an Tiefe der Begabung ist er ihm unendlich überlegen. Wir würden ihn wegen seiner Feinheit und Schönheit mit Ingres vergleichen: wir ziehen ihn Ingres vor wegen seiner größeren Zartheit, wegen des Deutschen, das in ihm ist, wegen seiner Innigkeit. Seine Bilder wirken unschuldig; rosig, ohne süßlich zu sein. In ihm ist etwas von Holbein zurückgeblieben, und aus seiner milch- und blutreichen Frische weissagt man schon Leibl. Er ist ein großer deutscher Maler. Und der Umfang seines Verstehens ist groß; er gibt auch die vornehme Frau.

Das zweite Phänomen ist die Modernität seiner Landschaft. Wir sehen eine saftige Landschaft von ihm und sagen: das ist modern, das ist gestern gemalt worden. Es ist aber von Wasmann. Und dieser Mann, in Hamburg geboren, hat gänzlich abgesondert ein halbes Jahrhundert in Tirol gelebt, dort ist der norwegische Maler Bernt Grönvold auf Arbeiten von ihm aufmerksam

geworden, — hat sie gesammelt, und hat die interessanten Lebensaufzeichnungen des Verstorbenen in einem sehr sympathischen Bande, mit vielen Handzeichnungen und Bildern, 1896 herausgegeben — und doch hat, obwohl die Kunst Friedrich Wasmanns so selbstverständlich erscheint, selbst der kleine Kreis derer, die die Hamburger Kunst gesammelt haben, im Anfang Mühe gehabt, zu erkennen, daß ihnen einer ihrer größten Vertreter zugeführt wurde.

Seltsam ist es, in der Ausstellung in der Nähe des Bildes von Runges Frau mit den beiden Männergestalten eine Landschaft Wasmanns zu sehen, die unglaublich gut gemalt ist: Turner würde das Bild nicht verleugnen.

Neben dem Bilde von Runges Eltern hängt Wasmanns Bildnis der Frau Pastor Hübbe, ein Bild von der klarsten Beobachtung und Psychologie. Wenn man von ihm zu dem Runges zurücksieht — und man kann es nicht vermeiden, die Bilder sind benachbart — hat man den Blick auf etwas Embryonales.

Das Bildnis einer jungen Frau ist eine absolut gute Schöpfung, ganz deutsch. Das »Naifthal« (1835) bei Meran ist eine köstliche Landschaft. Die »Aktstudie nach einem Freund« (1829) ist eine ganz herrliche, zarte Aufnahme eines Halbakts vor einem rosa Ton. Das Porträt der Frau Marie Elisabeth Lang ist das Bild einer wunderbar gesehenen alten kränklichen Dame. Ein »Frauenbildnis in einer Landschaft«, eine herrliche »Aktstudie«, ein himmlischer »Blick aus einem Fenster in Südtirol« sind noch, neben vielen andern Bildern, zu nennen, der Reichtum hört nicht auf. Eigentlich nie hat man den Eindruck, daß etwas »gemalt« ist. Einen einzigen Fall könnte ich nur nennen: das sehr schöne, aber doch »gemalte« kleine Bildnis von Wasmanns Braut (nach 1840). Hier stört etwas das Rot in einem Nasenloch, das in der Tat etwas »gemalt« ist. Der schon etwas alt werdende Hals der Braut ist um so unmittelbarer, ausgezeichneter wiedergegeben. Aber im ganzen wird die Erinnerung an dieses kleine feine Bild doch durch den Gedanken an eine Miniatur von Waldmüller getrübt, die das größte Wunder dieses Wieners ist.

* * *

Von Morgenstern (1805—1867) enthält die Hamburger Abteilung unter anderem einen köstlich feinen, frischen Wasserfall. Der »Starnbergersee« zeigt etwas Rottmannhaftes, Vedutenartiges, ein Waldinterieur ist von großer Reinheit.

Von Erwin Speckter (1806—1835) sieht man eine cornelianische Studie. Man findet später in der Handzeichnungenabteilung eine Zeichnung von Gretchen am Brunnen von Cornelius, an die dieser Speckter anklingt. Betreffs

Wasmanns fällt mir noch ein, wie interessant dieser Künstler voll Ehrfurcht in seinen Lebenserinnerungen Cornelius geschildert hat, wenn er am Abend, aufgerichtet, bewegungslos, seinen Gedanken nachhängend, die Peterskuppel ansah und niemand in solchen Momenten das Wort an ihn zu richten wagte.

Jacob Gensler (1808—1845) hat mit »Pöcking« eine entzückende helle intime Vedute gegeben, ein Dorfkirchturm, von lichtem Horizont sich abhebend; im »Strand bei Altengamme« einen merkwürdig stimmungsvollen »Vor-Leistikow«. In einer Szene aus Oberbayern gibt er eine japanisch adrette, freilich sehr trockene Landschaft, und Studien zweier holländischer Bauern sind fein blond im Ton. Noch eine ausgezeichnete, japanisch wirkende Fletansicht, mit Speichern und zerbrochenen Fensterscheiben, ist von diesem außerhalb Hamburgs so gut wie nicht bekannt gewordenen Künstler zu nennen, dem besten unter drei Brüdern, einem der ausgezeichnetsten Künstler Norddeutschlands. Er und Morgenstern, der mit einer Reihe von kleinen Landschaften sehr zu seinem Vorteil vertreten ist, nehmen einen sehr hohen Rang ein, im Gegensatze zu Hermann Kauffmann (1808—1889), der unendlich viel berühmter geworden ist als Jacob Gensler. Er ist ein recht trivialer Maler, von dem man in der Ausstellung nur ein Frühbild, einen nazarenisch gehaltenen Blick auf eine Alpenkette genießbar findet. Seine Genrebilder sind gering. Auch von Valentin Ruths (1825—1905) kann in dieser Ausstellung nicht viel Aufhebens gemacht werden, weil Ruths ungleich den meisten Künstlern nicht in seiner frühen und mittleren Zeit das Wertvollste bietet, sondern erst im Alter das ihm Zuträgliche findet. Er begann nämlich als ein im Ton ziemlich schillernder Maler von Landschaften aus Hamburg. Wenn man ihn da mit Jacob Gensler vergleicht, bemerkt man, daß er sehr mittelmäßig ist; später kommt er als Schirmerschüler nach Italien, ist verwaschen und unoriginell; erst als er im Alter bezüglich der Sujets wie bezüglich der Behandlung sehr bescheidene Motive aus Holstein wählte, kam er zu einer netten, angenehmen Eigenart. — Einmal sieht man auch ein sehr gutes Bild von dem Bruder Jacob Genslers, Martin: einen Hauseingang. Von Haeselich ist ein Interieur mit einem Kruzifix ausgezeichnet. Nerly gibt im »Knüppeldamm« eine sehr feine Landschaft, der alte Milde, etwas dilettantisch, eine Kaffeegesellschaft, und oben an der Wand hängt, virtuos in wenigen Strichen hingetuscht, Rafaels sposalizio. Vollmer (1806—1875) war in einigen Bildern, so im »Reinbeck« ein guter Geistesverwandter von Malern der Schule von Fontainebleau.

Rudolf Klein, Ein Jahrhundert Deutscher Malerei

Wie der helleuchtende Stern über dem unscheinbaren Stalle zu Bethlehem, ging über dem dunklen Weg der deutschen Kunst am Anfange des Jahrhunderts kurz, aber intensiv flackernd, der rätselhafte Genius Philipp Otto Runges auf. Himmlisch und irdisch zugleich. Ein Künstler, der die Musik der Sphären begreift und den Gesang der Gestirne in Linien bindet, dessen alles durchdringendes Träumerauge die nächste Umgebung entschleiert und der Dinge tiefste Wirkung faßt. Seine Allegorie »der Morgen« ist gemalte Metaphysik; das erste und einzige selbständige christliche Kunstwerk, das nach dem 17. Jahrhundert entstand; die einzige, berechtigte, glaubwürdige Allegorie; die Mystik des Weltalls spricht aus diesem Bilde. Es ist das einzige Bild, das den Sinn der romantischen Philosophie verkörpert. Im Vordergrunde unten eine sich in die Tiefe ziehende reich gewässerte Landschaft mit üppiger Vegetation und auf dem fleischigen Blattwerk einer Seerose der kleine Körper eines Neugeborenen. Links und rechts nahen Engel, deren Händen Rosen entwachsen. In der Mitte eine schwebende Frauengestalt mit flammendem Haarschleier; auch sie wird von rosenstreuenden Engeln begrüßt. In der über dem Haupte erhobenen Hand trägt sie eine Lilie, deren Kelch Engel entfliehen, und das Bild ist so komponiert, daß dieser Mittelpunkt sich formal durchaus in Nichts, d. h. in Licht auflöst. Und wie das Bild als Komposition im ganzen einer mathematischen Konstruktion gleicht, deren Achsengerippe sich durch nackte Linien andeuten ließe, ist die Farbe gewiß symbolischen Gesetzen untergeordnet, die der Mystiker nur ahnen, nicht formulieren kann. Waren die Farben der unteren Figuren in einem seltsamen, wie von innerem Feuer glimmenden, dunklen Rot gehalten, das leise flammte wie der Morgenröte erstes Werden, so sind die oberen Partien schon in ganz kühlen Ätherdunst getaucht, wie um das Reich der reifen Geister anzudeuten, die der warmen Schöpferhand entstiegen und sich in seligem Behagen im Glück der Ewigkeiten wiegen, während die höchsten Köpfe im bleichen Licht des letzten Sternes flimmern; die Stimme des Gewissens an die irdische Vergänglichkeit. Die oberen Ecken des Bildes werden durch eine schwarze Knospenranke ornamental abgeschlossen, die wie ein Symbol des Übels neben der Reinheit steht. Dieses innere und Hauptbild umgibt ein gemalter Rahmen, in dem, in der Runge eigenen Art, das pflanzliche Ornament eine reiche Verwendung findet. Unten der glühende Sonnenball mit fliehenden, den Tag verkündenden Engeln, oben ein Evoe aus tausend

Kehlen, links und rechts ein Gebilde aus Zwiebelgewächsen und Lilien, denen wiederum Engel entsteigen. Das Erstaunlichste und Zwingendste an diesem Bilde ist wohl die Zeichenkunst, denn die Malerei weist teilweise Härten auf, und zwar immer dort, wo es sich um dunkle Töne handelt; so hier in den Zwiebelgewächsen, die in der Reproduktion, wo es sich nur um die Linie handelt, von außergewöhnlicher Suggestion sind. Wer zeichnete auch eine Pflanze wie Runge, wer erfaßte derart ihr Wesen, daß es mit geradezu magischer Gewalt wirkt. Diese eminente Zeichenkunst eint sich nun mit der malerischen überall dort, wo es sich um die Lichtpartien des Bildes handelt, so in der Lilie im Zentrum, mehr noch in den aufplatzenden Lilienknospen. Hier schaute ein phänomenaler Geist mit hellseherischem Blick in die geheimste Werkstatt der Natur und fing einen Hauch jenes phosphoreszierenden Werdens, das im Geiste vor sich geht, das der Geist selbst ist. Logos, das Wort, das Fleisch ward. Die christliche Mystik, der Sinn ihres Wesens nahm in diesem überirdischen Bilde Gestalt an, und Runge ist ihr Künder, der erste und einzige christliche Künstler, der Recht auf Selbständigkeit beanspruchen kann — nachdem mit Rembrandt die Darstellung der Körperlichkeit des Heilandes ihren Abschluß fand —, indem er den Sinn der christlichen Lehre natursymbolisch darstellt. Ungemein lehrreich ist es, daß dieser Künstler, der im rein geistigen Sinne das Licht so erfaßte, das Licht des Weltalls, d. h. den Geist, der das Licht ist, daß dieser Künstler im Jahre 1806 eine Schrift veröffentlichte, in der er die Lichtmalerei im Sinne des Plein-air fordert, eine Forderung, die wir denn auch, wenigstens teilweise, in der zweiten Hälfte seiner Produktion verwirklicht finden. Denn abgesehen von den phänomenalen Allegorien, war Runge ein Wirklichkeitsschilderer und als solcher vornehmlich Porträtist. Doch wir stellen ihn als solchen nicht so hoch wie den Allegoriker, der ein Seher war. Die Versuche zur Lichtmalerei geben den Rungeschen Porträts etwas Unruhiges, ja lassen sie auf den ersten Blick barbarisch erscheinen und weniger ausgereift als die Porträts der vorigen Generationen. Das Licht wirkt fleckig und die farbigen Partien bunt, hart, blechern. Auf dem Bilde, das den Künstler, seine Frau und seinen Bruder darstellt, wirkt die Landschaft wie eine romantische Dekoration, und wir vermissen den feinen Pflanzenzeichner, dessen Kunst hier unter dem Pinsel verloren geht; aber die Grüppierung der Figuren ist gut und der Arm der Frau in der Belichtung zart. Das Bild der Eltern des Künstlers ist ein wichtiges Zeitdokument und scharf in der Charakterbildung

der Köpfe; malerisch ist der Vordergrund sehr hart, aber der Himmel rechts luftig. Auf dem Bilde der Hülsenbeckschen Kinder ist das Streben nach Lichtmalerei am ersichtlichsten im weißen Kleid des Knaben. Das reifste der Porträts aber scheint das Selbstbildnis, vielleicht schon weil der Künstler im kleinen Rahmen der Aufgabe leichter gerecht wurde. Das Bild »Ruhe auf der Flucht« sagt weniger zu, hier mischt sich die Kunst des Mystikers mit der des Porträtisten, und es entsteht ein Zwitter, während die kleine Skizze zu einer anderen Fassung des »Morgen«, der Neugeborne im Gras, den Künstler als Landschaftsnaturalisten im weitesten Sinne offenbart.

Vor Runges Handzeichnungen erleben wir aufs neue die magischen Fähigkeiten dieses großen Künstlers, die ihn mit einem einzigen Kontur in der Pflanze das Licht fassen ließen, nicht nur das Licht, das die Dinge von außen bestrahlt, das Licht vielmehr, das aus ihnen hervorleuchtet, durch das sie sind; sie glühen wie vom Feuer des heiligen Geistes im Scheine ihrer eigenen »aura«, um in der Sprache der Mystiker zu reden. Und ein Ornamentrahmen aus Lilien, die er von der Wurzel über die Zwiebel bis zur Blüte entwickelt, wirkt in seiner Zeichnung mit der strahlenden Feierlichkeit einer Monstranz am Hochaltar, deren Wein und Brot den Leib Jesu Christi versinnbildlichen. Und das Pistill einer Pflanze schießt auf einem seiner Blätter aus dem Kelch hervor in so belebter Kurve und bebt in so erwartungsvoller Spannung, als krümme sich in neuem Werden sein zartes Glied. So ist dieser Künstler, mag sein Werk auch nur fragmentarisch sein, und die Behauptung manchen deshalb seltsam anmuten, durch diese seltenen Fähigkeiten im Sinne des seelischen Ausdrucksvermögens der größte des Jahrhunderts neben Böcklin; denn er allein erfaßt, wie später dieser, den Geist in der Natur. Und zwar drang der früh verstorbene Runge noch um ein Bedeutendes tiefer ein als der große Schweizer, indem er direkt, mit magischer Gewalt, ans innere Sein der Dinge rührte, die Böcklin, und darum freilich wechselreicher, stets in der Gestalt der endlichen Erscheinung widerspiegelt. In diesem transzendenten Abstraktionsvermögen lagen aber zugleich auch Runges Grenzen und die notwendige Einseitigkeit seiner in dem kurzen Leben kaum erst angedeuteten ornamentalen Allegorienkunst, die ihre Verbindung zum Leben allein durch die Pflanze knüpfte: als echtes Kind der neuen Zeit.

Die ungemein interessanten Schriften Runges wurden dem Verfasser dieser Abhandlung leider erst während der Drucklegung bekannt, er hätte sonst

mehrfach Bezug auf sie genommen; jedenfalls ersah er aus einer flüchtigen Durchsicht, wie sehr es diesem tiefdenkenden Künstler gelungen war, seine Absichten zum Ausdruck zu bringen, denn er las nichts in ihnen, was er nicht schon in den Zeichnungen gelesen hätte.

Hamburg hatte um jene Zeit, 1804—1830, einen Künstler, der zwar nicht an den Mystiker Runge reicht, ihm aber als Porträtist ebenbürtig ist, ihn in gewisser Beziehung sogar überragt, da er aus Bescheidung harmonischer wirkt. Es ist Julius Oldach, der schon mit 26 Jahren starb. Seine Porträts sind von mäßigem Umfang, gewöhnlich Brustbilder in halber Lebensgröße. Koloristisch das eigenste ist wohl »der alte Müller«. Scharf im Profil sitzt die in einem Buch lesende Halbfigur gegen eine Wand, die unten braune Holzverkleidung, oben grüne Tapete ist. Und gegen dieses stumpfe Grün steht das matte Weiß der Zipfelmütze, der trockene Fleischton des Gesichts wie unten das Grau des dicken filzigen Schlafrockes gegen das Braun der Wand in einer Delikatesse, daß man tatsächlich an eine japanische Malerei denkt; auf einem kleinen Tisch im Vordergrunde links steht ein Zinngefäß, ein Teller und ein Wasserglas. Der Kopf des Alten ist von jener Formencharakteristik, die für Oldach typisch ist, zugleich aber von einer Weichheit der Modellierung, die sich in den übrigen Bildern nicht findet. Dann wäre als Besonderes das Raffinement der Komposition zu betonen; die lineare wie farbige Wirkung der Wand, die die Figur überschneidet, die Linie der Pfeife, die als Diagonale durch das Bild geht, und ihr Gegengewicht, die Hand und das Buch. Auf den übrigen Porträts spricht meist nur der Kopf, der zum Hintergrund in einem ziemlich beziehungslosen Zusammenhang steht; dieses Bild ist ein Organismus, aus dem kein Glied wegzudenken wäre, linear wie koloristisch gleich meisterhaft, ein Bild von hoher Kultur im Sinne nationalen Bürgertums. Es ist deshalb erklärlich, daß man es anzweifelte und für eine dänische Arbeit hielt. Diese malerische Kultur findet sich denn auch tatsächlich in keinem der übrigen Oldachs. Deren Köpfe sind meist fein gezeichnet, aber hart gemalt. Die Feinheit der Zeichnung bekundet sich auch in dem Spitzenwerk des weiblichen Kopfputzes. Das nahezu lebensgroße Porträt des Vaters des Künstlers weist dann doch wieder eine Verwandtschaft mit dem »alten Müller« auf, nicht in der Anordnung, wohl aber in der Farbe und Fleischbehandlung. Es hat somit den Anschein, als ob die harten, mehr gezeichneten Porträts Jugendwerke des Künstlers seien, denn sie sind doch an Zahl die geringeren. Seltsamerweise sind die Hände

auf einem dieser frühen am ausdrucksvollsten, auf einem andern scheinen sie zu klein. — Eine Oldach verwandte Natur ist einer der beiden Speckter, der Porträtist, 1806—1835. Er ist aber noch weit schärfer in der Zeichnung, das Wort scharf hier im Sinne eines beinahe grausamen Konturenstils. Seine Köpfe wirken wie kolorierte Zeichnungen, so schimmert die Linie im dünnen Kolorit, so wenig erscheint Farbe und Linie in organischem Zusammenhange. Aber als Zeichner ist er fein, sehr fein, und die dünne Flächenwirkung der Farbe auf dem Bilde »die Schwestern« sogar apart, das Kaffeebraun, Kirschrot und Grasgrün. Erwin Speckter starb, wie Oldach, früh, noch nicht dreißig, Runge mit 33 Jahren; eine seltsam hoffnungsvolle Generation, die so rasch abtreten mußte. Aber es scheint doch, daß sie sich ausgegeben hatten, denn keiner stirbt zu früh. Ihre Leistungen sind zu gleichwertig. Auffallende Spuren der Entwicklung sind nicht zu konstatieren. Die Eigenart Speckters liegt am klarsten im Bilde des Malers H. J. Herterich vor uns. Farbe und Zeichnung scheinen beinahe getrennt, doch ist die Farbenzusammenstellung in ihrer kühlen Noblesse anziehend: der schwarze Rock und das beinahe weiße Gesicht auf dem grauen Grund; es erinnert an die auf Elfenbein gemalten Miniaturen des 18. Jahrhunderts, oder besser noch, man denkt an eine Gemme, geschnitten in einen kalten Stein. Der Kopf wirkt nahezu »präpariert«, das Wort im Sinne des Anatomen, der ein Muskelnetz freilegt. Aber Erwin Speckter war nicht nur Porträtist. Mit seinem Bilde »die drei Marien am Grabe« wäre er ein feiner Nazarener; die Pose der Figuren ist edel und natürlich, das Kolorit in seinen stumpfen dunklen Tönen erzählt uns von einem, der das Göttliche nicht in alten Bildern, sondern nächstens unterm Sternenhimmel wandelnd sucht. Die Zeichnung der Köpfe, besonders die der Frauen, ist nicht so unerbittlich wie bei den Porträts, am besten aber ist, wie gesagt, die Pose, d. h. die Bewegung der Figuren, und die landschaftliche Anordnung: das Rot und Grün im Gewande der Magdalena belebt den Vordergrund, und die Horizontale ihres Körpers steht gut zu den auffallend betonten Senkrechten des Heilandes.

Ein Künstler, der auf den ersten Blick frappiert, doch auf eine mehrfache Prüfung nicht standhält, ist Friedrich Wasmann, dessen eigentümlicher Kunst man wirklich nicht ansieht, daß der Maler ein Schüler des Nazareners Naeke war und in Rom mit Overbeck verkehrte. Er überlebte seine hamburgischen Altersgenossen um ein Bedeutendes und starb, 1805 in Hamburg geboren, 1885 in Meran, wo er den größten Teil seines Lebens verbracht hatte. Der

nordische Maler Bernt Grönvold hat sich das Verdienst erworben, den Künstler ausgegraben zu haben. Bedenkt man das hohe Alter, das der Künstler erreichte, und die verschiedenen Malschulen, an denen er sich unbeeinflußt ganz selbständig »vorbeientwickelte«, so macht seine kleine Kollektion allerdings einen aparten Eindruck; aber zusammengesetzt, nicht einheitlich, und das, was wir vorhin als »Entwicklung« vermißten, hier ist's zu finden, doch nicht im Sinne einer aufwärts führenden, sie scheint ein Hin- und Hertasten, wobei dem Künstler allerdings Auserlesenes gelang, unter den Landschaften nicht zum wenigsten. Wie Oldach und Speckter liebt der Künstler im Porträt das kleine Format; die Zeit, die Bürgerstuben bedingten es wohl so. Aber die Zeichnung ist nicht so »präpariert« wie bei Speckter, nicht so auf das Wesentliche nuanciert, und die malerische Behandlung steht weit hinter Oldach zurück; vornehme Farbenklänge finden sich in Wasmanns Porträts nicht und da, wo die Zeichnung scharf charakterisiert, wirkt sie nicht selten karikaturenhaft, steif, absichtlich; es ist überhaupt etwas vom Experiment in Wasmanns Kunst und es hat seinen Grund darin, daß diese Bilder nicht als der kulturelle Ausdruck eines Bürgertums wirken wie bei Oldach und Speckter; der in Italien reisende Künstler scheint schon ein Entwurzelter. Eins seiner Bilder, es ist ein lebensgroßes Frauenporträt, wirkt beinahe, obgleich es aus dem Jahre 1841 stammt, wie wenn heute einer im Biedermeierstil arbeiten wollte; von geradezu ätzender Charakteristik ist die Studie nach einem »Italiener im Profil«. Es ist nichts von der »Liebe zum Menschen« in Wasmanns Bildern, die die andern so groß und unwiderstehlich macht. Dieser Wasmann muß ein problematischer Mensch gewesen sein, und aus dieser Kühle seines Wesens, das ein kalter Verstand regierte, glückten dann einige sehr feine Gebirgslandschaften, die zu den besten der Zeit gehören und gerade aus ihrer Gefühllosigkeit dieser weit voran geeilt scheinen. Wasmann ist schon in erster Linie Maler, nicht Mensch.

Unter den hamburgischen Landschaftern jener Zeit sind Gensler, Otto Speckter, Vollmer liebenswürdige und feine Naturen; auch A. Carl, Schlesinger, Lichtenfeld wären zu nennen, lauter Künstler, die mit schlichtem Empfinden und offenem Auge der Landschaft nachgehen und nicht selten malerische Feinheiten entdecken. Die ausgiebigeren Begabungen sind dann Ruths und Morgenstern, reich, doch nicht sehr verfeinert in der Anlage. Morgenstern ist in der Zeichnung noch ein wenig kraus, nicht einfach genug in der farbigen Fläche, doch reich in der Anschauung und sicher in der Durchführung des

Motivs; seine Farbe hat einen saftigen, aber noch ziemlich auf Braun gestimmten Ton; im Waldinnern gelingt ihm die feuchte Kühle. Ruths ist am freiesten dort, wo er die Ebene darstellt, so in dem Bilde »Flußmündung an der Ostsee«, auf dem auch die Wolkenbildung des Himmels fein beobachtet ist. — Kauffmann, der ländliche Szenen mit Figuren darstellt, gehört wie die beiden letzten Landschafter schon einer späteren Generation zur Hälfte an; als Zeichner stärker denn als Maler verdirbt das Bunte den malerischen Eindruck des Ganzen in seinem Bilde. Seine Bilder sind zudem breiter gemalt, als es von ferne scheint, die Wirkung wird durch eine kleinliche Modellierung geschwächt; auf der großen »Heuernte« geschieht ein bißchen viel.

Es wären noch einige ganz frühe Hamburger zu nennen, ein paar Mitglieder der weit ausgedehnten Künstlerfamilie Tischbein, die teils noch die Signatur des 18. Jahrhunderts tragen, teils sich, so in den Stilleben, in neuer Anschauung bewegen. Unter den Porträten ist das des älteren Johann Jacob Tischbein, eine Dame in Schwarz und Rot, bemerkenswert.

Somit wäre das Wesentlichste der hamburgischen Kunst charakterisiert.

Fritz Knapp, Kölnische Volkszeitung

Hamburg hat eine glänzende Vertretung erhalten, die zugleich als Bevorzugung bezeichnet werden kann. Jedenfalls gewinnt man hier, wie in der Berliner Abteilung, den Eindruck, daß man den Städten des norddeutschen Flachlandes, sehr zu Unrecht, eine eigene künstlerische Kultur abgesprochen hat. Gerade in diesen Städten hat der Realismus in Porträt und Landschaft die reichsten Früchte gebracht. Wenn wir den ersten Hamburger Saal betreten, so sind wir zunächst erstaunt über einige großfigürliche Porträts des eigenartigen Ph. O. Runge (1777—1810). In gleicher Weise wie Carstens ein Schüler der Kopenhagener Akademie, zeigt er ein verwandtes monumental-großartiges Wollen, dem ein geringes technisches Können gegenübersteht. Gerade im Gegensatz zu den allzu zarten Nazarenern muten seine Porträts (1466—1467) wie Produkte einer machtvoll-gewaltsamen Bauernkunst an. Derben Holzschnitzereien gleichen diese Köpfe mit dem braunen Kornat. Eigentümlich kontrastieren dazu die zart gemalten phantastischen Darstellungen einer Allegorie »Der Morgen« (1464, 1465). Sie knüpfen mehr an die Nazarener an. Dasselbe tun die kleinen Porträts anderer Hamburger wie E. Speckter,

Oldach, Milde und Wasmann. Zarte Linienführung und helle Farbflächen weisen auf die Vorbilder des florentinisch-umbrischen Quattrocento.

Aber erst in der Landschaft, der weiten Natur gegenüber, erwacht das heimatliche Naturgefühl. Männer, die als Porträtisten noch unfrei waren, wie der in Rom bei Overbeck geschulte Fr. Wasmann (1805—1886), entwickeln in der Landschaft eine frische Beobachtungsgabe. Seine Ausblicke in die Tiroler Berge sind von entzückender Feinheit und Durchsichtigkeit des lichten Lufttones (1961, 1963/5). Daß man zur Schulung des erwachenden Naturgefühls die holländischen Landschaftsmaler studierte, erweisen Landschaften von H. Kauffmann und Vollmer. Als frei nach der Natur schaffende Künstler treten jedoch erst die zwei Hauptmeister der Schule Christian Morgenstern (1805—1867), der später nach München ging, und Valentin Ruths (1825—1905) auf. Ein dritter, Jak. Gensler (1808—1845), muß neben ihnen genannt werden. Morgenstern geht von Ruisdael (1211) aus und bevorzugt Berglandschaften, Waldinterieurs und ähnliches (1205, 1207). Die kristallklare Durchsichtigkeit der Gebirgsluft verbindet sich bei ihm mit einer stählernen Härte des Tones (1208, 1214). Zarter und feiner malt Gensler, dessen niedliche Flachlandschaften und Seestücke den feinen lichten Sonnenglanz, der über Ebene und Meer zittert, wiedergeben (594/5). Süßlich erscheinen daneben die Bildchen des G. Haesselich, glatt und elegant in der Ausführung. Ruths endlich vereint die Feinheit des Lufttones und die Einfachheit großer Motive zu einem prachtvollen Stimmungsbild. Seine stillen Heidelandschaften, wo der kühle Abendschein sein letztes Licht am tiefen Horizont über die braune, dunkle Öde erstrahlen läßt (1481, 1483a), und anderseits die stimmungsvollen, wolkigen Seestücke (1476, 1479/80) sind vielleicht das Beste der Hamburger Schule. Erwähnung verdienen die frisch und naiv erzählten Genrestücke des Ed. Meyerheim (1808—1879).

Ferdinand Laban (Die Kunst)

Den kräftigen Auftakt macht Ph. O. Runge. Er hat aber, nach den gewaltigen Anpreisungen, in Berlin ganz allgemein enttäuscht. Soviel ich sehe, ist bloß der Kraftmensch Lovis (weshalb Lovis?) Corinth für ihn eingetreten. So recht in Betracht kommen kann einzig die lebensgroße Bildnisgruppe seiner Eltern. Es wäre unrecht, nicht das ringende Wollen in der von jeder Konvention freien, herben und ehernen Zeichnung und Modellierung anzuerkennen. Aber das eigentlich malerische Unvermögen liegt zu offen am Tage. Das Bild ist

wie mit Eisenrost gemalt. Man möchte glauben, es habe längere Zeit in unmittelbarer Nähe eines glühenden Ofens gehangen, es sieht aus wie geschmort. Hamburger Räucherware, bemerkte ein Spaßvogel. Lichtwark deutet an, das Kolorit sei durch wiederholte Abreibungen mit Öl wahrscheinlich verdorben worden. Aber auch so kann man seine Überzeugung, in diesen und ähnlichen Bildern Runges wäre bereits die stolze Errungenschaft einer viel späteren Zeit: das berühmte »Luft und Licht«, vorweggenommen, nur unter der Annahme einer Autosuggestion erklären. Muther hat ihm das nachgesprochen.

Außerordentlich interessant sind nun die Hamburger Nazarener. Es ist dies eine kleine Gruppe von Künstlern, ungemein frühreife Begabungen, die, unbeengt von akademischer Anleitung, als ernste Knaben und Jünglinge ihr bestes gaben, aber alsbald versagten. Die Ausstellung ihrer Hinterlassenschaft mutet an wie ein Kirchhof rasch dahingewelkter Talente. Daß die Berührung mit dem Akademismus und daß vor allem der Einfluß des Nazarenertums, mit seinen Polypenarmen unbegreiflich geisterhaft bis in die Knabenkreise der Hansestadt ausgreifend, hier die ursprünglichste und verheißungsvollste, die recht eigentlich autochthone deutsche Kunst einfach geknickt habe, daß hier ein Frühling durch diese beiden Elemente unaufhaltsam weggeschneit worden sei, das scheint mir nicht glaubhaft. Ein Menzel, ein Böcklin, ein Leibl hat sich durchgesetzt aller Welt und allem Schicksal zum Trotz. Nein: es waren eben doch hohle Nüsse. Die Sachen, die hübschen Sächelchen, die wir hier zu sehen bekommen, sind freilich recht merkwürdig. Die Bildnisse, mehr noch die bloß gezeichneten als die gemalten, verdienen höchstes Interesse, besonders als Zeugnisse der Zeit. Im Grunde genommen haben Overbeck, Veit, Schnorr, Cornelius usw. ganz in derselben Art Porträtköpfe gezeichnet, vielleicht etwas mehr stilisiert als jene Hamburger Knaben, so daß die Zeichnungen der letzteren den Reiz unberührter Frische voraus haben. Ja, selbst Schwinds Bleistiftporträts zeigen noch den blutsverwandten blutlosen Zug. Wir finden bei den Hamburgern Selbst-, Onkel- und Tanten-Bildnisse. Man weiß bald nicht mehr, habe man »Tante Elisabeth« oder »Tante Katharina« vor sich, so gleichförmig wirken sie alle bei aller Individualisierung im einzelnen. Die weiße Haube ist die Signatur. Übrigens die Signatur dieser biederen Zeit überhaupt. Im untersten Geschoß der Ausstellung habe ich bloß sechs Tantenhauben gezählt, dagegen in den oberen Räumen, wo die Kunst der ersten Jahrhunderthälfte ausgestellt ist, über sechzig. Es ist eine wahre Glorifikation

der Erbtante. Alle diese Hamburger Porträtisten zeichnen ungemein intim, innig, keusch und gemütvoll, aber schließlich ist es doch nur eine gewisse philiströse Gemütlichkeit. Das Spießbürgertum kann in der Kunst nur bei humoristischer Steigerung goutiert werden. Wenn es, wie hier, als Selbstrechtfertigung auftritt, so wirkt das doch oft geradezu abstoßend. Wie mancher der von Lichtwark so gefühlvoll angeschwärmten Tanten schaut die dumpfe Herzlosigkeit greisig-eisig zum Auge heraus. Das Kolorit ist zaghaft wie ein schreckhaftes Kaninchen, es duckt immer unter. E. Speckter, bei dem der Nazarenismus in Hamburg einsetzte, verrät in seinem gezeichneten Knaben-Selbstbildnis geradezu etwas Duckmäuserisches. Während noch Graffs Bildnisse ein unbekümmertes weltfrohes Geschlecht wiedergeben, das Feuer im Blick hat und Fleisch auf den Wangen, wird im Porträt der Nazarener alles schärfer, dünner, spitzer, starrer im Sinne der Geistigkeit. Die Verlegenheit, mit Farbe zu hantieren, und die konzentrierte Energie, die Plastik des Unsichtbaren durch gezeichnete Form herauszuzwingen — alles dies für die führenden Nazarener Charakteristische zeigen uns auch diese Hamburger Arbeiten. J. Oldachs bestes Stück, der famose Philister in der Schlafmütze, soll übrigens, wie mir der Direktor der Kunsthalle sagt, gar kein Oldach sein. Speckter und Oldach starben frühe, geistig-körperlich aufgerieben. Aber der von B. Grönvold wieder ausgegrabene F. Wasmann lebte lange — hauptsächlich in Tirol — und kann uns in seinen etwas ungleichwertigen Arbeiten, von denen die Bleistiftköpfe wohl das Ansprechendste sein dürften, zeigen, daß das Versagen dieser Hamburger durchaus nicht allein in äußeren Umständen seinen Grund gehabt haben müsse. Wasmanns Selbstbiographie, die über die Psyche des ganzen Kreises viele Aufschlüsse gibt, ist ein kulturhistorisches Kuriosum. Ein tüchtiges Werk ist G. Genslers »Hamburgische Porträtgruppe«, das die Mitglieder des Künstlervereins darstellt.

Die Hamburger Landschafter haben dieselbe Physiognomie: bescheidene, vom Akademismus reine, zum Teil altmeisterlich beeinflußte, zumeist aber naturwahre Sächelchen, mit einem gewissen schwachen koloristischen Accent, der aber frei von Atelierjargon ist. Chr. Morgensterns »Wasserfall in Norwegen« stehe hier als Beispiel für viele ähnliche Bildchen von J. Gensler, G. Haeselich, H. Kauffmann, W. Lichtenheld, C. F. Nerly, O. Speckter und wie die vielen alle heißen mögen. Sehr kräftig ist V. Ruths, aber da spielt schon die Schirmer-Schule herein. Lichtwarks Abteilung hat übrigens, sehr zu ihren Gunsten,

ansprechende (neue) Rahmen. Ansonst herrscht auf der Ausstellung eine betrübende Rahmen-Misere: auch ein Zeichen der Kunstübung im 19. Jahrhundert.

Alles in allem: Lichtwark vertritt den nicht eben neuen, aber sehr vernünftigen Standpunkt, daß aus Nachahmung und Drill keine echte Kunst hervorgehen könne. Aber er irrt, wenn er glaubt, in der Abschließung von aller Fremde liege das Heil: die Kunst ist national und europäisch zugleich. Die Fäden der Kunstentwicklung laufen hin und her, alles gehorcht einem Tempo. Weder Dürer noch Leibl oder Böcklin hat es in ihrer Ursprünglichkeit geschadet, daß sie sich auf die Wanderschaft begaben. Diejenige Veranlagung, die alsbald entartet, wenn sie über die Grenzpfähle späht, hätte es im verschlossenen Daheim besten Falles doch nur zu lokaler Bedeutung gebracht. »Wir Hamburger« — sagt Lichtwark — »haben uns zu allererst mit Freudigkeit zu den Unsern zu bekennen. Die Vertrautheit mit ihrem Wesen und ihrem Werk muß für uns den Ausgangspunkt aller Kunstbetrachtung und aller Kunstpflege bilden.« Hamburg ist Hamburg. Aber verallgemeinert würde dieser Standpunkt zu einer Kunst-Krähwinkelei führen, die uns schaudern machen müßte. Nicht der starre Akademismus, nicht der familienhafte Dilettantismus kann die Kunst in freie Höhe bringen. Die deutsche Kunst aber, von der wir träumen, hat etwas Welteroberndes an sich, wie die Kunst Dürers, Goethes und Beethovens es gehabt hat. Ihr Ausgangspunkt ist weniger eine Lokalität als vielmehr ein Genie, das freilich ungerufen kommt. Franzosen und Engländer besaßen im 19. Jahrhundert eine solche Malerei, die in die Welt ausstrahlte. Wer will es von vornherein verneinen, daß auch der Deutsche an die Reihe kommt, zu führen, daß aus seiner Mitte eine Kunst ersteht, die nicht bloß für ihn und sein Verständnis allein zurechtgeschnitten ist, sondern die, wie alles Größte, schließlich der Menschheit in den Schoß fällt.

Max Osborn, Nationalzeitung

Die Abteilung Hamburg, die sich hier anschließt, stellt einen der Haupttrümpfe der ganzen Veranstaltung dar. Es ist aus der Abteilung seiner Kunsthalle, welche die »Hamburgischen Künstler des 19. Jahrhunderts« umfaßt, alles Wichtige hergesandt, eine erstaunliche Sammlung von Bildern. An der Spitze marschiert die stolze Schar der Arbeiten Phil. Otto Runges, die auf diese Weise einmal in ihrer Gesamtheit in Berlin auftreten; in seinem Gefolge stehen Oldach und Erwin Speckter, Günther Gensler und Hermann Kauffmann,

Chr. Morgenstern und Valentin Ruths mit ihren wunderbar frischen und unbefangenen Malereien obenan. Ein Hamburger »Primitiver« ist Friedrich Wasmann, den der in Berlin lebende norwegische Maler Bernt Grönvold erst vor einigen Jahren aus dem Dunkel völliger Vergessenheit herausgeholt hat. Und zu den Hamburgern gehört Joh. Heinr. Wilh. Tischbein, der Goethe-Tischbein, der längere Zeit in Nordwestdeutschland tätig war und dort Werke von seltener Frische und Feinheit geschaffen hat, darunter Stilleben von einer verblüffenden, fast an Cézanne mahnenden Kraft des Lichts und der Farbe. Dieser ganze Oberlichtsaal mit seinen Nebengängen ist eine wahre Schatzkammer und ein mächtiger Beweis für die innere Kraft der deutschen Kunst, die sich in der alten Hansestadt fast ohne Beziehungen zu dem übrigen Deutschland und zum Auslande aus eigener Kraft entwickelte.

Die »Primitiven«, von denen eben die Rede war, sind besonders zahlreich in der Hamburger Abteilung vertreten. Das ist daraus zu erklären, daß nirgends mit solchem Eifer den Anfängen der modernen Kunst nachgegangen wurde wie dort oben. Doch wer sich einmal in der Hamburger Kunsthalle Alfred Lichtwarks liebenswürdiger Führung zu erfreuen hatte, dem wird die Bedeutung dieser schlichten Meister nicht mehr fraglich erscheinen. Denn man sieht dort auf der einen Seite Arbeiten der Hamburgischen Maler vom Anfang des neunzehnten Jahrhunderts aus der Zeit, da sie noch in ihrer Heimat auf eigne Faust schlecht und recht nach dem einfachsten Ausdruck für das suchten, was sie sagen wollten, — und auf der anderen Seite Arbeiten aus der Zeit, da sie in München oder Düsseldorf oder Rom die dürren Lehren und Rezepte des akademischen Unterrichts und Betriebes kennen gelernt hatten. Der Unterschied springt jedem Laien in die Augen: dort sind sie trockener, ungelenker, naiver, aber in der Wirkung ganz unmittelbar, hier geschickter, routinierter und — lassen kalt. Denn so stark waren sie wieder nicht, die Oldach, Wasmann, Speckter, Gensler, um mit ihrer eingeborenen Kraft auch die akademische Schablone zu überwinden.

Nur der Größte unter ihnen, nur Philipp Otto Runge, war selbständig genug, um allen Schuleinflüssen gegenüber seine Individualität zu wahren. Er hatte allerdings nur die Akademien in Kopenhagen und Dresden besucht, wo der Betrieb ein wesentlich verständigerer war als im Süden und Westen. Aber er hätte sich auch hier seiner Haut gewehrt. Denn in ihm lebte eine künstlerische Einsicht, die den Gedanken seiner Zeitgenossen weit voraus war.

Es ist für das Berliner Publikum eines der wichtigsten Geschenke der Jahrhundertausstellung, daß sie es ihm ermöglicht, Runge einmal von Angesicht zu Angesicht kennen zu lernen. Als ein Phänomen ging dieser Niederdeutsche ums Jahr 1800 am deutschen Kunsthimmel auf, um nur zu rasch wieder zu verschwinden; 1810 ist er, dreiunddreißigjährig, gestorben. Was in Runges Augen und Gehirn vor sich ging, war nichts Geringeres als die vorausschauende Erkenntnis der ganzen kommenden Entwicklung. Er hat in seinen Schriften mit einer für uns verblüffenden Deutlichkeit auseinandergesetzt, daß »Licht und Farbe und bewegendes Leben, wohl von vielen tief empfunden und erhascht, von manchen lebendig geahnt und empfangen, von Correggio und einigen klar eingesehen, erkannt und ergriffen, aber bis jetzt noch von keinem als reine Erkenntnis in Wort und Gesetz, durch Rede und Tat ausgesprochen sei«. Darin ist das ganze Programm der modernen Malerei enthalten, das Problem, auf das es in ihr zunächst und immer ankam, schlagend festgenagelt. Daß Runge in seinen Bildern das, was er in seinen Schriften theoretisch auseinandersetzte und als Sehnsucht formulierte, nicht so völlig zum Ausdruck bringen konnte, mag ihm selbst als die Tragik seines kurzen Lebens erschienen sein. Man möchte sagen: es war noch zu früh, es lagen noch nicht genug Vorarbeiten vor, um das Schlußwort zu sprechen, er fand noch nicht den festen Boden, auf dem er sein neues Gebäude aufführen konnte. Doch was er in diesen Grenzen geschaffen hat, ist erstaunlich genug. Fragen der Lichtmalerei, der dekorativen Kunst, der Landschaftsmalerei, die erst lange nach seinem Tode ihrer Lösung langsam zugeführt wurden, hat er bereits höchst praktisch angefaßt. Das berühmte große Kinderbild, das 1805 gemalt ist, hat Luft und Atmosphäre, hat Fernblick und Zartheit, hat schimmerndes Licht und farbige Schatten, hat Reflexe und Nuancierungen, wie kein anderes Gemälde im gesamten damaligen Deutschland. Allein ein Stück wie das beschattete Röckchen des kleinen Mädchens, das rechts vom Beschauer neben seinem Brüderchen steht, ist schlechthin ohne Beispiel in jenen Jahren. Kein anderer wie Runge hat sich so früh mit solcher Energie an eine naturalistische Stilisierung von Blumen und Pflanzen gewagt; wenn er auch hier in den zeichnerischen und graphischen Bemühungen der Zeitgenossen eine Stütze fand, so hat doch niemand diese aus freier, unbefangener Anschauung und einer neuen Art der Naturbeobachtung gewonnenen dekorativen Prinzipien so kühn ins Malerische übertragen. Kein anderer hat wie er die von aller geographischen

Großartigkeit himmelweit entfernten Motive der heimischen norddeutschen Flachlandschaft mit solcher Intimität und so tiefem Gefühl für die immanente Poesie des Bescheidenen verwertet. Und kaum einer außer ihm war imstande, ein Porträt von so sprühender, eindringlicher Lebendigkeit zu schaffen wie das Doppelbildnis des Rungeschen Elternpaares mit den spielenden Enkeln — ein grandioses Werk von einer monumentalen Wirkung, zwei alte Leute, die wie zwei Repräsentanten des Menschengeschlechts vor uns stehen.

Was bei allen diesen Hamburgern in Erstaunen setzt, ist, daß sie bereits beginnen, das Braun zu überwinden, das vom Studium der alten Meister Jahrzehnte lang über die Bilder der Deutschen floß und troff. Auch rings um Runge, bei Hermann Kauffmann, bei Morgenstern, bei Valentin Ruths, der (im Gegensatz zu seinen späteren Jahren) in der Frühzeit Landschaften von Menzelscher Feinheit malen konnte, und bei vielen andern, hellt es und klärt es sich auf. Aus Konvention und Arrangement, aus Gedankenmalerei und Verstiegenheit löst sich mit lachendem Gesicht die lebendige Wirklichkeit, die Natur und das mit schärferem Auge gesehene Licht des Tages heraus.

Fritz Stahl, Berliner Tageblatt

In den Hamburger Sälen sind so scharmante Sachen zu sehen. Feine Landschaften und Stadtansichten, Interieurs und Bildnisse, fast alles in kleinen Formaten, sauber und zierlich durchgeführt. Gleich macht sich das Auge, das sich überhaupt noch für diese Art von Kunst einstellen kann, an den delikaten Schmaus, der so leicht und lieblich eingeht.

Da stehen ihm plötzlich ein paar Bilder entgegen, die ganz anders sind, groß, herb in Formen und Farben, fast ungefüge. Sie erregen gar keinen Appetit. Und mancher geht gewiß in dieser Stimmung an den Gemälden Philipp Otto Runges vorüber, ohne daran zu rühren. Wenn er weiß, was Lichtwark über den Maler geschrieben hat, und was andere ihm nachgeschrieben haben, mag er gar besserwisserisch die Überschätzung belächeln.

Wer aber wieder und wieder in diese Säle kommt, dem wird Runge von allen die wertvollste Bekanntschaft. Wie auch wohl im Leben ein eigenartiger und schwerer Mensch unter all den netten Leuten, die es gibt, uns zuerst eher unangenehm auffällt und am Ende doch allein etwas bedeutet.

Runge gehörte zu den Künstlern, die sich ganz auf eigene Faust mit der Natur auseinandersetzen müssen. Im Jahre 1777 geboren, hätte er noch Ge-

legenheit gehabt, bei Graff, der ihn noch überlebte, oder anderen Malern des achtzehnten Jahrhunderts in die Schule zu gehen, die noch eine glänzende Technik als Erbe aus der großen Zeit der Malerei besaßen, und die wirklich viel schönere Bilder gemalt haben als er. Aber er fuhr nicht auf der Chaussee weiter, sondern ging den schweren Weg des Entdeckers. Mußte ihn gehen aus innerer Notwendigkeit. Er sah, daß jene Kunst ein Abschluß war und kein Anfang sein konnte. Er aber fühlte sich als Bürger derer, die da kommen werden. Eine neue Malerei, schrieb er an Goethe, der den Brief für wertvoll genug hielt, um ihn in seinen Beiträgen zur Farbenlehre abzudrucken, eine neue Malerei muß entstehen mit dem Ziele, »Luft und Licht und bewegtes Leben« auszudrücken. Und formulierte damit, was nach ihm bis in die Gegenwart hinein alle vorwärts strebenden Maler des Jahrhunderts empfunden haben und alle der Zukunft empfinden werden, denn die Aufgabe wird niemals anders als für ein Geschlecht gelöst. Da jede folgende diese Dinge anders empfindet, so erwächst die alte jedem wieder als neue.

Runge konnte in seinem Streben nach der letzten Wahrheit so gut wie nichts von der ausgesprochenen Schönmalerei seiner Zeit brauchen. Er mußte von vorn anfangen. Und er war nicht begnügsam, gab nicht skizzenhafte Versuche und kleine Bildchen, sondern wollte aus großer Empfindung heraus die Lebensgröße. Ein Werk von einer Schwierigkeit, die dem Laien nie ganz faßbar sein wird. Auf einen kränklichen Menschen gelegt, der ihm schon in seinem 33. Lebensjahre entrissen wurde.

So wollen diese Bilder betrachtet sein: als Jugendwerke eines Bahnbrechers.

»Die Kinder im Garten.« Ein Spätsommergarten mit Sonnenblumen. Über den Zaun sieht man ins Freie hinaus. Zwei Kinder spielen. Helles Licht liegt über dem Ganzen. Gleich fühlen wir, daß dieses Bild nicht auf die übliche Weise entstanden ist, indem nämlich der Künstler Figuren nach einem von anderen oder ihm schon angewandten Schema arrangiert. Es ist aus einem Eindruck geboren, ein Erlebnis, das er sich hartnäckig vorgesetzt hat, festzuhalten. Da war denn jeder Ton neu zu finden, besonders weil doch niemand vorher dieses freie Licht gewählt hatte. Und was er in Stoffen, im Fleisch, in der Natur für feine Töne gesehen hat, wie er das Licht ausdrückt, das ist erstaunlich. Nur eines, was unser in diesen Dingen verwöhntes Auge sucht, fehlt der Arbeit: das Verschwimmen der Umrisse, das erst Atmosphäre in die Malerei bringt, Fläche in Tiefe verwandelt.

»Die Eltern des Künstlers.« Auch im Garten, aber diesmal am Spätnachmittag, wo schon das Zwielicht einbricht. Dadurch und durch die Gesichtsfarbe der alten Leute und die Stoffe, die sie tragen, wieder eine ganz neue Aufgabe, für die nicht ein Ton des früheren Bildes zu benutzen war. Es ist das letzte und stärkste seiner Bilder. Der Mann mit etwas kupfrigem Gesicht trägt einen braunen Rock, die Frau über dem grauen Kleid ein Mäntelchen von dickem Atlas; dazu kommt das Grün der Landschaft. Zunächst fällt die Kraft der Charakteristik und der stofflichen Schilderung, die ungeheure Wahrhaftigkeit der Arbeit auf. Dann die Feinheit der echten Niederungslandschaft. Dann die Sicherheit, mit der diese Farben verbunden sind. Auch die Perspektive fehlt nicht. Nur eines ist es auch hier, aber etwas anderes, was ein eigentliches Gefallen nicht aufkommen läßt: die Farben haben so wenig Reiz. Von der Freude, die ein Bild ganz unabhängig von Stoff und Gegenständlichkeit nur durch sie erweckt, ist nicht die Rede.

Aber was für eine Begabung und was für ein Wollen! Zehn Jahre Lebenszeit mehr, und die Schar der Großen hätte sich um einen vermehrt. Oder kennt jemand einen Meister dieser Epoche bei uns oder im Auslande, der mit 27 und 29 Jahren so bewußt und so stark gewesen ist in einer eigenen Art?! Jugendwerk gegen Jugendwerk gesetzt, finde ich keinen ihm vergleichbar. Der einzige Menzel, an den man denken könnte, hat als Maler in denselben Jahren so große Arbeiten nicht versucht.

Vielleicht hätte unsere Kunst eine ganz andere Entwicklung genommen, wenn Runge gelebt oder ein anderer mit gleichem Ernst und gleicher Kraft das Werk, das er begonnen, fortgesetzt hätte. Aber wie das so in Deutschland zu gehen pflegt, wie es auch bei Menzel ging, es fand sich niemand. Man hat niemals Zeit gehabt, nach der Bedeutung der Künstler, die bei uns schaffen, zu fragen. Es ist auch heute noch oft genug so.

Oldach hatte es besser. Er war bescheiden im Format und famos als Charakteristiker. Leicht unterzubringen und leicht zu verstehen. Prächtig sind besonders seine alten Damen mit den großen Hauben, um die eine Atmosphäre von Tantenhaftigkeit weht, und die uns an behagliche Stuben mit Moralpredigten und Bratäpfeln, mit Erzählungen aus alten Zeiten und ein bißchen Klatsch aus neuen denken lassen.

Neben ihm, alle etwa ein Vierteljahrhundert jünger als Runge, steht Friedrich Wasmann. Von seinen religiösen Bildern, die er als Genosse der Nazarener schuf, habe ich nie eines gesehen, ist auch hier keines zu finden.

Sie werden kaum besondere Vorzüge haben. Aber seine Bildnisse und seine landschaftlichen Impressionen zeigen eine feine und bewegte Seele. Geistig erhebliche Menschen hat keiner seiner Landsleute so zu schildern gewußt. Und in den Skizzen, die er in Tirol malte, ist so viel frisches und unbefangenes Erleben hineingelegt, daß sie über die Jahrzehnte hinaus uns ganz unmittelbar berühren, daß sie in einer Ausstellung der Neuesten noch nicht alt erscheinen würden, außer durch eine gewisse Zartheit.

Unter den Landschaftern vom Fach stehen Christian Morgenstern und Gensler voran. Morgensterns »Norwegischer Wasserfall« hat in seinem unbeschreiblich schönen Silberton etwas von Corot, der aber damals dergleichen noch nicht malte. Und die Studien aus Bayern, die beide malten, sind von erlesenem Reiz und stehen hinter dem, was in München später von Schleich und anderen gemalt wurde, nicht zurück. Zu ihnen stellt sich der jüngere Valentin Ruths, den wir bisher nur aus den wirklich sehr schwachen Werken seiner späten Zeit (er ist erst im letzten Jahre gestorben) kannten, den wir aber hier als einen der besten bewundern lernen. Gerade seine Bilder aus Hamburg, die um 1850 entstanden sind, sind von größer Schönheit. Er hat den besonderen Reiz dieser silbergrauen Luft und der Patina der alten Bauten für sich entdeckt und meisterlich wiedergegeben.

Ein köstliches Blatt ist Mildes Aquarell mit einer Familie am Frühstückstisch in einem Biedermeierschen Zimmer (1840). Der zarte und sichere Strich, die feine Aquarelltechnik machen es dem Auge ebenso lieb, wie die stille Behaglichkeit des Lebens, das hier wiedergespiegelt ist, unserer Empfindung.

Hugo von Tschudi, Die deutsche Jahrhundertausstellung, Berlin 1906

Ein Künstler, der noch in diesen Kreis gehört, obwohl seine Hauptwerke die Zugehörigkeit zur Observanz der Nazarener nicht verraten, ist Fr. Wasmann. Sein Lebenslauf aber war programmatisch nazarenisch. In Hamburg geboren, kam er früh nach München, wo er bewundernd zu Cornelius aufblickte. Über Südtirol, das ihn längere Zeit festhielt, zog er nach Rom, um sich dort Overbeck anzuschließen. Er wurde katholisch und blieb bis an sein Lebensende der Heimat fern. Die Selbstbiographie, die davon erzählt, hat Bernt Grönvold veröffentlicht, der auch die Werke des Malers aus der Vergessenheit hervorzog. Die Jahrhundertausstellung hat sie zum erstenmal einem größeren Publikum vorgeführt. Es sind lediglich Jugendwerke, meist aus der vorrömischen Zeit. Ein religiöses

Bild findet sich nicht darunter, nichts als Landschaften und Porträts. Die Landschaften wirken überraschender, sie stehen auf einer Stilstufe, die man in dieser Zeit (um 1830) nicht erwartet. Sie teilen mit denen der früheren Hamburger die ehrliche unakademische Art der Naturwiedergabe, nur ist Wasmanns Technik weniger ängstlich, ja manchmal geradezu impressionistisch locker und farbig. Dagegen haben seine Bildnisse etwas Primitives, nicht in dem Sinn einer Nachahmung der primitiven Meister wie bei Overbeck, seine Zaghaftigkeit scheint vielmehr derselben Quelle zu entspringen wie bei jenen, dem Bewußtsein, einer ungewohnten aber wichtigen Aufgabe gegenüberzustehen. In dem Streben einer möglichst intensiven Charakteristik der Persönlichkeit wird ein leichter Zwang in der Haltung der Hände, in der Stellung der Augen, die oft geradeaus blicken, auch wenn das Gesicht sich nach einer andern Richtung wendet, fühlbar. Diese Befangenheit hat Martin Rohdens Sohn Franz völlig abgelegt. Seine zwei Porträts, die einzigen, die von ihm existieren sollen, zeigen bei einer gleichen Intensität der Menschenschilderung eine große Ungezwungenheit der Anordnung. Wie die Hände der jungen Frau wiedergegeben sind, das könnte Ingres kaum schöner machen, wobei nicht zu vergessen ist, daß dieser damals als Direktor der französischen Akademie in Rom weilte.

Nazarener reineren Wassers sind die gleichfalls in Hamburg geborenen Victor Emil Janssen und der frühgestorbene Erwin Speckter, der seinen Jugendgenossen als der genialste erschien. Beide kamen über München-Cornelius nach Rom. Des ersteren Darstellung eines guten Hirten gibt mit der trefflichen Modellierung des Nackten eine hohe Meinung von seinen Fähigkeiten. Sie müssen ungewöhnliche gewesen sein, wenn ihm wirklich die Aktstudie nach einem Freunde, die auf der Ausstellung noch unter Wasmanns Namen ging, angehört. Dieses 1829 gemalte Bildchen verrät eine Größe der Formanschauung und eine Empfindung für die koloristischen Reize des von Licht und Luft umspielten nackten Körpers, die damals noch niemandem abgesehen werden konnte. Von Speckters Bildern vermögen nur seine kleinen Porträts zu interessieren, deren asketische Blutleere ihn für das Nazarenertum prädestiniert erscheinen läßt.

* * *

Diese zuletzt genannten Künstler leiten auf Hamburg über. Sicher ist es berechtigt, bei einer Vorführung der deutschen Kunst im 19. Jahrhundert die örtliche Zusammengehörigkeit in den Vordergrund zu stellen. Eine solche

Einteilung wird natürlich so wenig wie irgend eine andere restlos aufgehen. Bei der Freizügigkeit der Künstler kann von einer strengen Lokalisierung nicht die Rede sein. Aber diese Einteilung hat doch den Vorteil, ein lebendiges Bild der wirklichen Verhältnisse mit ihren vielfach durcheinanderspielenden Beziehungen zu geben. Und außerdem sind gewisse Erscheinungsformen der künstlerischen Betätigung wieder mehr oder weniger stark an bestimmte Kunstzentren gebunden. So bildete für das Nazarenertum, mag es auch nach allen Seiten Deutschlands ausgestrahlt haben, Rom den Mittelpunkt. Die übrigen Hauptgruppen sind durch die Akademiestädte gegeben, die ja nicht nur die Lernenden anzogen, sondern auch die fertigen Künstler festhielten. Eine Sonderstellung nahmen die beiden großen und reichen Städte Frankfurt und Hamburg ein, die, obwohl sie keine Akademien besaßen, doch ein eingesessenes Künstlertum von einigermaßen lokaler Färbung ernährten. Hamburg kam auf der Ausstellung, dem tatsächlichen Zustand vielleicht nicht ganz entsprechend, besser zur Geltung, da hier schon ganz zielbewußt gesammelt worden war und die Kunsthalle ihr reiches Material bereitwillig herlieh.

Von allen Hamburger Künstlern ist Ph. Otto Runge jedenfalls der merkwürdigste — eine problematische Natur. Er ist Mystiker und schreibt eine wissenschaftliche Farbenlehre, jede Blume, jede Farbe hat ihm eine symbolische Bedeutung und er sieht in der Darstellung von Luft und Licht und bewegendem Leben die Aufgabe der Malerei, er spricht von der neuen Kunst und malt mit den Mitteln und in den Anschauungen der alten. Der Ruf, der Begründer der Freilichtmalerei zu sein (der sogar die Errungenschaft der folgenden Generation vorweggenommen), für den einzelne Sätze seiner Schriften angeführt werden können, ließ sich angesichts seiner Taten nicht festhalten. Daß man gerade dieses in ihnen suchte, hat der Betrachtung seiner Werke geschadet. Denn Runge ist ein wirklicher Künstler von starker Empfindung und großer geistiger Regsamkeit. In den besten seiner Bilder, dem Porträt der Eltern und dem Selbstporträt mit seiner Frau und seinem Bruder, erreicht er sogar eine monumentale Größe. Aber der Zeichnung fehlt die Sicherheit und das Malwerk ist unbehilflich und von schwerer, reizloser Farbe. Und vor allem lassen die Bilder das vermissen, was man in ihnen erwartete, die Wiedergabe von Luft und Licht im Sinne des Pleinairismus. Seine Figuren sind ins Freie gesetzte Atelierporträts mit den dunkeln, von Reflexen erhellten Schatten des geschlossenen Raumes. Selbst das weitest vorgeschrittene Werk, das Fragment des Morgens,

in dem versucht wird, die Frühlichtstimmung der Landschaft wiederzugeben, zeigt in dem nackten Kinderkörper die Modellierung der Atelierbeleuchtung. Er hat die Probleme der neuen Malerei in Worten formuliert, aber in seinen Werken hat er sie noch nicht gelöst.

Neben Runge interessiert am meisten Julius Oldach, der kleinere Künstler, aber bessere Maler. Wie jener ist er jung gestorben und man muß, um sie nicht ungerecht einzuschätzen, sich gegenwärtig halten, daß wir von beiden nur Jugendwerke besitzen. Er ist ein frühreifes Talent. Beinah ein Knabe noch, schafft er die Bildnisse seiner Eltern und Tanten, die durch die treue Beobachtung zu den lebendigsten Dokumenten der Zeit gehören. Ein Aufenthalt in München, wo er in den Kreis des Cornelius kommt, desorientiert seine kleinbürgerliche Begabung, doch scheint es, als hätte er die Kraft gehabt, sich wieder zu sich zurückzufinden. Unter seiner Firma geht das beste Bild des Hamburger Saals, der alte Müller, vor dem jedem der Name Leibls auf die Lippen kommt. Indes ist dieses Bildnis kaum von Oldach und wahrscheinlich nicht einmal in Hamburg entstanden. Übrigens gilt für Oldach, wie für Runge und Wasmann, was in erhöhtem Maße noch für die eigentlichen Nazarener gilt, die alle keine Meister der Farbe waren, daß sie Meister der Zeichnung waren. Hier bringen sie ihre Intentionen durchaus rein und stark zur Geltung. Malerisch wirken natürlich auch ihre Zeichnungen nicht (mit wenigen Ausnahmen wie die Wasmanns), aber die feine Linie umschreibt mit empfindungsvoller Bestimmtheit die Formen. Nicht wie bei ihren Gemälden wird die Strenge der Gesinnung durch den Mangel an Können verdächtigt. Gerade für diese Deutschen der Cornelianischen Richtung bot die Sammlung der Handzeichnungen eine notwendige und wahrhaft erfreuliche Ergänzung.

Eine bedeutende Rolle spielt die Landschaftsmalerei in Hamburg. Das früheste Beispiel wohl (um 1810) ist das Panorama der Binnenalster von Christoffer Suhr. Rein künstlerisch genommen, ein mäßiges Werk, aber es finden sich da Uferpartien mit Häusern zwischen Baumgruppen, die durch die frische, ganz unkonventionelle Art, wie das gesehen ist, überraschen. Suhr war der Lehrer von Oldach, dessen ängstlich gemaltes Bildchen der Petrikirche ein Beleuchtungsproblem hübsch behandelt, und von Christian Morgenstern, dem eine Reihe kleinerer fein beobachteter, stimmungsvoller Landschaften angehören. Die breitere Art des Vortrags verdankt er wohl seinem Aufenthalt in Kopenhagen. Suhrs Einfluß scheint auch bei Hermann Kauffmann, der später

in München verflacht, bei Vollmer, bei Valentin Ruths, der dann den Düsseldorfer Einfluß ohne starke Schädigung ertrug, und bei andern nachgewirkt zu haben. Wie ein (namentlich in der Luft) modernisierter Ruisdael wirkt der geschmackvolle »Blick auf Hamburg« von dem ganz jung verstorbenen Adolf Carl. Doch hat es keiner dieser wackeren Künstler zu der Freiheit und Kraft der Wasmannschen Naturschilderungen gebracht. Auffallend ist, daß von all diesen Söhnen der großen Hafenstadt nicht einer (von gelegentlichen und unerheblichen Ausnahmen abgesehen) sein Interesse dem Meer, was ja bei der Lage Hamburgs noch begreiflich erscheint, aber auch nicht dem Schiff, diesem die Phantasie des Künstlers wie des Küstenbewohners gleich anregenden lebendigen Organismus zugewendet hat. Dem Bedürfnis nach Marinebildern mußte der aus Kopenhagen eingewanderte Eckersbergschüler Melby zu genügen suchen.

Neue Preußische Kreuz-Zeitung, Berlin

Hamburg hatte den Vorzug, nicht »Kunststadt« zu sein, d. h. ihm fehlten jene Einrichtungen der städtischen Kunstpflege, die ein oft minderwertiges Künstlerproletariat groß gezüchtet haben. Aus eigener Kraft und eigenen Mitteln rang sich eine kleine Zahl durch, der es nicht leicht gemacht wurde, den Weg zu finden. Auch als Auftraggeber blieben die Hamburger sehr zurückhaltend und verschuldeten dadurch allerdings den vielfachen Weggang auch der starken Talente. Immerhin darf eine derartige Sprödigkeit als Vorzug angesehen werden, da dank dieser Ungunst der Verhältnisse sich nur die wirklich Berufenen zum Worte und Pinsel meldeten. Deren Reihe ist nun durchaus nicht klein, durchaus nicht einförmig, durchaus nicht zögernd. Die erste, aus dem endenden achtzehnten Jahrhundert herauswachsende Generation legt einen neuen Grund, freilich mit Hilfe der Vorbilder in Holland und England. Italien und Paris spielen daneben eine bescheidene Rolle; eine größere darf Kopenhagen in Anspruch nehmen. Die besten Leistungen bringt das Porträt und die Landschaft. Seltsamerweise fehlt das Genre, das nicht nur in Düsseldorf so üppig ins Kraut schoß, fast vollständig; überhaupt tritt das Literarische zurück, und auch beim Porträt werden nicht die bedeutenden, sondern die gut bekannten Menschen gemalt. In der Landschaft fehlt seltsamerweise das Meer zwar nicht vollständig, aber es tritt doch sehr hinter Bergen und Wiesen zurück. Namentlich vermissen wir die großen Lichtgedanken einer vom Wellen- und Mondzauber erschütterten

Seele, die der Pommer Caspar David Friedrich so eigenartig und zart auszudrücken wußte. Sollte sich hier das alte Gesetz wiederholen, daß der Mensch gern dasjenige aufsucht, was seiner täglichen Erfahrung versagt bleibt? Die Venezianer waren die ersten, welche die italienische Berglandschaft gemalt haben; die Holländer Ruisdael und Everdingen suchten die Alpenwelt Norwegens in persona oder doch in effigie zu erfassen, weil Flachlandschaften vom Publikum nicht mehr begehrt wurden. Auch die anderen Holländer haben das Meer in seiner Ewigkeit und Leuchtkraft selten gemalt; die meisten »Marinen« sind Küstenbilder und »Kutternovellen«. Die deutschen Maler der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts sind alle viel gereist; alle zogen einmal südlich, wobei die einen bis Rom, die anderen nur bis München kamen. Wir beobachten wieder einmal die alte Ungerechtigkeit, daß Norddeutschland seine Tüchtigen nach Süddeutschland schickt, ohne ein Gegengeschenk zu erhalten, da der Norden kein Hinterland hat. So kommt es auch, daß wir so wenige nordische Städtebilder der Heimatsgassen haben. Das alte Hamburg, das Lichtwark kurz vor Toresschluß systematisch von den heutigen Malern hat malen lassen, wird im Anfang des Jahrhunderts nur von Oldach-Ruths gemalt. Der Städter flüchtet lieber aufs freie Land; umgekehrt kommt der Maler vom »Dorf« gern an die Stadtschönheit.

Die stärkste Potenz der Hamburger ist meines Erachtens, was man jetzt auch sagen mag, doch nach wie vor Philipp Otto Runge. Er ist nur 33 Jahre alt geworden; alle seine Bilder entstanden in den acht Jahren zwischen 1802 und 1810. Dreißig Jahre nach seinem Tode gab sein Bruder die »Hinterlassenen Schriften« heraus, über 1000 Druckseiten, in denen sich eine erstaunliche Begabung im universalen Sinne verrät, eine starke geistige Potenz, innigste Empfindung und edelste Poesie. Wer kennt nicht die Märchen vom Machandelboom und »Von dem Fischer und syner Fru«? Sie sind Runges Erzählung. Es wird gedichtet, komponiert, gezeichnet, gebriefstellert in diesen zwei Bänden; wo man aufschlägt, spricht ein lebendiger Kopf, eine reiche Seele klingt in jedem Wort. Sein Wahlspruch: »Ich werde nicht sterben, sondern leben und des Herren Wort verkündigen« hat sich erfüllt. Runge war eine leidenschaftlich glühende, erraffende Natur, unablässig um neue Ausdrücke für das neu Begriffene bemüht. Bekanntlich stellt ihn Muther an die Spitze der Freilichtmaler. Diese Bilder sind nun freilich reichlich bengalisch geraten. Aber die Kraft, mit der er die Form packt, ihre Textur mit Rücksichtslosigkeit und naiver Unbekümmert-

heit wiedergibt, ist erstaunlich. Er muß einer jener Menschen gewesen sein, denen die Dinge unter den Händen wachsen, sobald sie sie anpacken. Die Energie seines Zupackens hat etwas Jugendliches, Stürmisches, aber doppelt Erfrischendes. Ich las unter dem Eindrucke der Bilder mal wieder in den Briefen und war erstaunt, wie reif und bewußt auch um 1804 schon seine Worte sind. Manchmal kam mir der Name Courbet in den Sinn, um die Kraft des Angreifens zu verdeutlichen. Aber der Vergleich paßt im übrigen zu schlecht. Erst drei Jahre vor seinem Tod überfielen den 30jährigen die bengalischen Lichtgedanken — etwas Phantastisches und Glühendes raubt sich da der Naturalist. Ich lerne den Mann von Tag zu Tag besser kennen und bin verlegen, daß ich schon etwas über ihn schreiben soll. Denn es ist schwer, bei diesem Problematischen die Lichter definitiv zu setzen. Das Selbstbildnis und die Studie zum Bildnis der Mutter sind wohl das Reifste; aber die in Ponssius Stil gemalte Ruhe auf der Flucht (von 1804) mit der gigantesken Silhouette des Esels und dem Lichtzauber ist noch dämonischer. Aus dem Lichtbübchen mache ich mir nicht so viel wie andere. Historisch ist das Bildchen aber eminent wichtig.

Julius Oldach hat es gar nur auf 26 Jahre gebracht. Hamburg, Dresden, München sind seine Stationen. Fast ein Menschenalter jünger als Runge, überlebte er ihn um 20 Jahre. Er war nicht in Kopenhagen; das merkt man. Das Wesentliche bei ihm ist eine spitze Ängstlichkeit, und im Porträt ist er timide. Nur bei dem Doppelporträt der Eltern reicht er ans Monumentalere. Diese alten Damen mit den Locken und der Spitzenhaube sind nicht die Großmütter der heutigen Hamburger Enkel, sondern pietistische, oft herzlose Wesen. In dem Bilde der Johanniskirche in Hamburg nähert sich Oldach auffallend dem Holländer Jan van der Heyde. Nr. 1274, der alte Müller, ist umstritten; jedenfalls ein vorzügliches und starkes Bild. Das Mondbild: Hermann und Dorothea an der bewußten Treppe (um 1827) ist sehr apart kühl und ein wenig bürgerlich geraten. Mit der spitzigen Sauberkeit allein kann man Goethe nicht illustrieren. Schließlich ist doch das Gedicht in Hexametern geschrieben; und sein Wert liegt gerade in der Verbindung des Kleinbürgerlichen mit dem Gleichmaße bewußter Gedämpftheit.

Christian Morgenstern (1805—1867) erreicht zweifellos die höchste Qualität; aber seine Bilder sind auch dreißig Jahre jünger; die bezeichneten setzen bei 1827 ein. Er hat in Kopenhagen gelernt (vergl. sein Waldhaus Nr. 1209) und

dann Norwegen besucht (Nr. 1211) als 22 jähriger Mensch. Dann gerät er in den Harz; sein Waldbach (im Ilsetal?) von 1830 ist besonders schön und prangend. Die späteren Bilder zeigen meist bayerische Motive. Alles innig und genau, sehr ansprechend, wenn auch ohne stärkere Kraft. Morgenstern ist reiner Landschafter; das Porträt fehlt hier.

Valentin Ruths bildet die eigentliche Überraschung. Aber man muß gerecht sein und bedenken, daß er 80 Jahre alt wurde und erst voriges Jahr gestorben ist. Sein Weg geht über Düsseldorf und Italien in die Heimat zurück. Er ist (neben Oldach) der Maler des alten Hamburg; schon 1848 hat er das ehemalige Blockhaus in Hamburg gemalt. Die stärkste Kraft offenbart sich um 1855, z. B. in der Baumgruppe Nr. 1475, wo mit echt deutschem Geschmack das Gewirr der Stämme und Zweige wie ein festes Gewebe gegeben ist. Von 1865 ein Seebild: Die See vor Rügen. Sehr bedeutend ist auch: Die Flußmündung an der Ostsee Nr. 1476 (von 1860).

Weshalb Hermann Kauffmann (1808—1889) so viel Platz eingeräumt wurde, verstehe ich nicht. Er ist jedenfalls mehr Münchener als Hamburger geworden, daneben ein Nachahmer der Holländer. Sein bestes Bild ist Nr. 798, »Nach der Sturmflut«, von 1839. Von den drei Brüdern Gensler ist Günther (um 1806 geboren), der tüchtigste, Jakob (1808—1845) der fruchtbarste (12 Bilder zwischen 1829 und 1844 sind ausgestellt); der dritte Martin 1808—1881 läßt sich nach dem einen Bild der Nonne (Nr. 599) von 1853 nicht beurteilen. Erstaunlich reich wirkt das Porträt des Malers Herterich, das Erwin Speckter (1806—1835), der Corneliusschüler, 1824, also 18jährig gemalt hat. Ebenso schön ist der Studienkopf Nr. 1651 von 1830, während das Rundbild: die drei Marien am Grabe, ganz im Zeichen Cornelius steht.

Den Namen Tischbein tragen nicht weniger als sechs Künstler unserer Ausstellung. Die Familie stammt aus Haina in Hessen. Der Katalog hätte sie historisch ordnen sollen, statt alphabetisch nach dem Vornamen. Der älteste ist Joh. Heinrich 1722—1789; sein Bruder Johann Jacob 1724—1791; beider Neffe und Schüler ist Joh. Heinrich Wilhelm 1751—1829; dies ist der Glückliche, der mit Goethe in Italien war und ihn dort 1788 in der Campagna Roms gemalt hat. Sein Selbstbildnis von 1780 sieht schon aus wie ein junger Goethe, den er doch damals noch nicht kannte. Dies Goethe-Bild (im Frankfurter Städel) vermissen wir auf der Ausstellung; es bedeutet für viele von uns mehr als ein Porträt, es ist ein Programm. Mit Hamburg hängt Tischbein nur

insofern zusammen, als er später in Eutin gelebt hat.[1]) Sein Vetter und Schüler ist Joh. Friedr. August Tischbein (1750 in Mastrich geboren, 1812 in Heidelberg gestorben); ein Vielgewanderter (Paris, Italien, Wien, Holland, Leipzig, Berlin), der Joh. Heinr. Voß (1810) und die Königin Luise gemalt hat.

Aus der großen Zahl der noch nicht erwähnten Hamburger hebe ich noch die beiden Spangenburg hervor, die beide später nach Berlin kamen; Gustav, 1828—1891, der mit Feuerbach zusammen bei Couture in Paris studierte, und der hier viel besser vertretene Louis 1824—1893 (sehr feine Landschaften aus Holstein; die eine freilich schon von 1888). Der jüngere Bruder hat sich in Berlin in eine pathetische Art verloren, die seine eigentliche Begabung nicht durchkommen ließ.

Wiener Fremdenblatt

Es seien nur einige der besten Beispiele herausgegriffen. Was finden wir in unseren Kunstgeschichten von der Hamburger Kunst verzeichnet? — Hamburger Kunst? fragt man erstaunt — freilich, da hat Lichtwark ja einiges veröffentlicht in den letzten Jahren, man soll ja auch dort gemalt haben? — Und ob man dort gemalt hat! Was ist Phil. Otto Runge (1777—1810) für ein prächtiger Künstler. Er ringt nach der Form für das, was er zu sagen hat, denn die alte genügt ihm nicht. Er kommt noch nicht los vom Umriß, und doch ist das Sonnenlicht wahr geschaut und ein gesunder, wenn auch etwas kleinlicher Realismus spricht aus Bildnissen im Freien. Er ist auch Poet, wie eine in leuchtenden Farben strahlende Komposition »Der Morgen« zeigt. Wir müssen in ihm einen Vorläufer von Böcklin, Thoma und Klinger sehen. Daneben finden wir einen Friedr. Wasmann — wer kennt auch nur den Namen? Der malt z. B. 1831 eine Frühschneelandschaft, deren sich heute niemand zu schämen brauchte. Dazu einige Bildnisse, bei denen man zweifelt, ob man die intime Charakteristik oder den koloristischen Reiz mehr bewundern soll. Eine Reihe von guten, aber weniger originellen Malern schließt sich noch an, um eine ganze Hamburger Kunst zu bilden.

---

[1]) Doch nicht: er hat als junger Mensch in Hamburg gelernt und nach seiner Rückkehr aus Neapel in Hamburg gelebt und ist von Eutin aus in engster Berührung mit Hamburg geblieben. Das Hauptwerk seines Lebens, Bennigsen auf dem Heiligengeistfelde, war ein Auftrag des Hamburger Senats.

Neues Wiener Tagblatt

Die Hellmalerei will ans Licht, wir haben sie, wir wissen, wie sie von Paris aus ihren Siegeszug antrat; aber jetzt entdecken wir, daß lange Jahrzehnte zuvor schon einige Hamburger hell zu malen versuchten, mit schüchternem Erstaunen noch über ihre Kühnheit und mit zaghaftem Zurücktreten in die dunklen Ateliertöne. Aber es regte sich schon etwas damals, und ein Samenkorn war ausgestreut.

Nach den Deutschen möge noch ein Ausländer zu Worte kommen, L. Réau, Gazette des Beaux-Arts

Si l'on écarte toutes les formes d'art parasites ou périmées, que reste-t-il de l'art allemand, j'entends de l'art vivant? Il se développait sans qu'on y prît garde dans d'innombrables écoles locales qui donnent à l'art de l'Allemagne sa physionomie propre. Hambourg, Berlin, Dresde, Munich et Vienne sont les capitales de cet art dispersé. La décentralisation artistique ne saurait être poussée plus loin. Chose étrange : c'est Hambourg, ville plus mercantile qu'artiste, qui a donné naissance à l'école la plus féconde de l'Allemagne du Nord. Trop souvent les peintres de race que M. Lichtwark a eu le mérite de remettre en honneur ont été stérilisés par l'académisme, de sorte que leurs œuvres de jeunesse sont, en règle générale, infiniment supérieures aux œuvres de leur maturité. Mais quelques-uns ont su rester sincères avec eux-mêmes : il faut nommer avant tout Runge, Oldach et Wasmann[1]).

Philipp-Otto Runge est un des représentants les plus curieux de la peinture romantique. Ce Poméranien enthousiaste et rêveur, qui fut l'ami intime de Tieck, vécut solitaire à Hambourg sous la domination napoléonienne. Sa correspondance et ses mémoires débordent d'effusions sentimentales et mystiques. On le voit continuellement penché sur sa vie intérieure, émerveillé de tout ce qu'il découvre en lui. Il admire passionnément Jacob Bœhme et considère l'art comme une branche de la théosophie. Ses compositions ornementales intitulées Les Moments de la Journée, où il s'efforce d'exprimer par un étrange symbolisme floral le rythme d'une existence supérieure, ne nous intéressent plus guère que comme le témoignage d'un état d'âme romantique. Mais il nous a laissé dans le portrait de ses parents, si expressif et si émouvant, — et surtout

---

[1]) V. sur l'école hambourgeoise : Lichtwark, Das Bildnis in Hamburg, 1900, in-4°.

dans le tableau, de 1805, où deux enfants, attelés à une petite charrette, se promènent en plein soleil dans un jardinet fleuri de gigantesques tournesols, — des œuvres d'un intérêt durable. Nous trouvons là une première application du principe des ombres colorées qui sera mis en pratique un demi-siècle plus tard par les peintres de plein air. Il ne faut pas arguer, bien entendu, de cette coïncidence pour faire de Runge le précurseur conscient des impressionnistes : ses portraits ultérieurs sont peints dans la lumière factice de l'atelier[1]). Mais il convient de rendre hommage à la sincérité de ce rêveur, qui avait des intuitions d'homme de génie.

Oldach, qui mourut jeune, était aussi un portraitiste très bien doué, d'une maîtrise précoce, comme l'atteste le portrait de son père, peint à dix-neuf ans. On lui attribue, à tort ou à raison, un remarquable profil de vieillard, peint en tons clairs, qui est une des œuvres capitales de l'exposition.

L'œuvre de F. Wasmann est sans conteste une des principales révélations de la Centennale. Né à Hambourg en 1805, F. Wasmann vivait complètement isolé à Méran, où il fut découvert par le peintre et collectionneur norvégien Grönvold. Il a peint dans une gamme très délicate des paysages alpestres où la verdure des pâturages s'harmonise très heureusement avec les lointains bleuâtres. Ses portraits, très réalistes, d'une fermeté de contours qui évoque Holbein, sont d'une évidente ressemblance et d'une vérité impitoyable. Il est, en somme, très supérieur aux autres artistes du groupe hambourgeois, parmi lesquels il faut citer Morgenstern, Erwin Speckter, Jacob Gensler et Valentin Ruths.

* * *

Was sagen die Künstler? Öffentlich haben sich nur wenige ausgesprochen. Lovis Corinth sagt im Tag:

Die ganze Liebe und größte Arbeit des leitenden Vorstandes galt aber der Auffindung Vergessener und Unbekannter. Die Hälfte der Ausstellung ist

---

[1]) Certaines analogies avec les portraits de David s'expliquent par l'enseignement tout davidien qu'il avait reçu à l'Académie de Copenhague. Diese Anmerkung geht offenbar auf Heilbuts Mißverständnis zurück. L.

diesen Auferstandenen gewidmet. Es sind tüchtige Kerls darunter, zum Beispiel sind die charaktervollen Porträtgruppen von dem Hamburger Runge geradezu genial zu nennen.

* * *

Ähnlich lauten über Runge schriftliche und mündliche Äußerungen der führenden deutschen Meister, die ich, da sie persönlich an mich gerichtet waren, hier nicht wiedergeben will. Es wird sich eine Gelegenheit finden, diese Urteile zusammenzustellen, denn in den nächsten Jahren werden wir uns mit den hamburgischen Meistern, vor allem mit Runge, noch vielfach zu beschäftigen haben.

* * *

Zum Schluß noch einige kurze Anmerkungen.

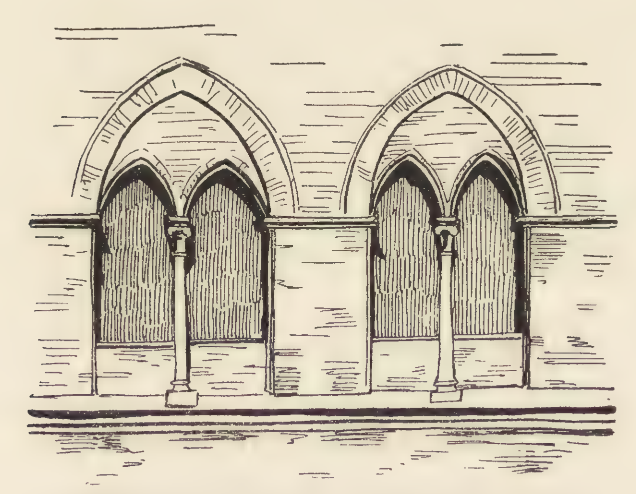
Durch Andreas Aubert ist auf den Einfluß, den die Kopenhagener Akademie auf die deutsche Kunst ausgeübt hat, wohl zuerst nachdrücklich hingewiesen worden. Seit er auf der Jahrhundertausstellung die Bedeutung Kopenhagens auch mündlich den deutschen Forschern und Schriftstellern gegenüber betont hat, begegnen wir gelegentlich einem vagen Hinweis auf die bekannte Tatsache, daß Runge, Friedrich und Kersting ihre Kunst aus Kopenhagen geholt hätten. Auf Heilbuts Mißverständnis habe ich schon hingewiesen.

Wir sollten uns vor Augen halten, daß mit allgemeinen Hinweisen nichts gefördert ist. Es müßte nachgewiesen werden, wer die Kopenhagener Künstler waren, denen Runge, Kersting und Friedrich ihr Eigenstes entnommen haben. Das ist bisher nicht geschehen, und Aubert selbst ist sehr weit davon entfernt, den Zusammenhang so eng zu fassen. Vorläufig kennen wir Runges Entwicklung ziemlich genau, Friedrichs und Kerstings Entwicklung aber noch absolut nicht. Sie sind für uns mit einem Male als abgeschlossene Erscheinungen da. Was Friedrich in Kopenhagen gemacht hat, kennen wir, es enthält jedoch nichts von seiner vielleicht erst ein Jahrzehnt später einsetzenden persönlichen Eigenart. Und die Landschaft auf Runges Elternbild oder seine besondere Art der Monumentalität aus Jens Juel ableiten zu wollen, dürfte schwer fallen, obwohl er Juels Schüler war und ihn sehr verehrt hat. Vorläufig muß ich annehmen, daß die Quellen für die neue Anschauung dieser Künstler in Dresden selbst flossen, und zwar nicht sowohl in der Malerei als

in den frühesten Schriften von Tieck. Sternbalds Wanderungen enthalten Landschaftsschilderungen, die sehr wohl den jungen Künstlern die Augen für eine neue malerische Anschauung geöffnet haben können. Das muß untersucht werden. Es ist dies eine der wichtigsten Aufgaben der Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts.

* * *

So viel für diesmal. Es wird sich Gelegenheit finden, auf die obigen und einige andere Äußerungen zurückzukommen. L.



FENSTER IM PALAZZO PICCOLOMINI, SIENA

MITGLIEDERVERZEICHNIS DER GESELLSCHAFT HAMBURGISCHER KUNSTFREUNDE

EHRENVORSITZENDER

Se. Magnifizenz Herr Bürgermeister Dr. Burchard

EHRENMITGLIEDER

Fräulein Ebba Tesdorpf Frau Marie Zacharias

VORSTAND

Vorsitzender:
Herr Ed. Lorenz Lorenz-Meyer

Vorsitzende:
Frau Marie Zacharias

Schriftführer:
Herr Dr. P. Wohlwill

Stellvertretende Schriftführerin:
Fräulein Emma Droege

Kassenführer:
Herr Dr. G. T. Brandis

PRÜFUNGSKOMMISSION

Vorsitzender:
Herr Ed. Lorenz Lorenz-Meyer

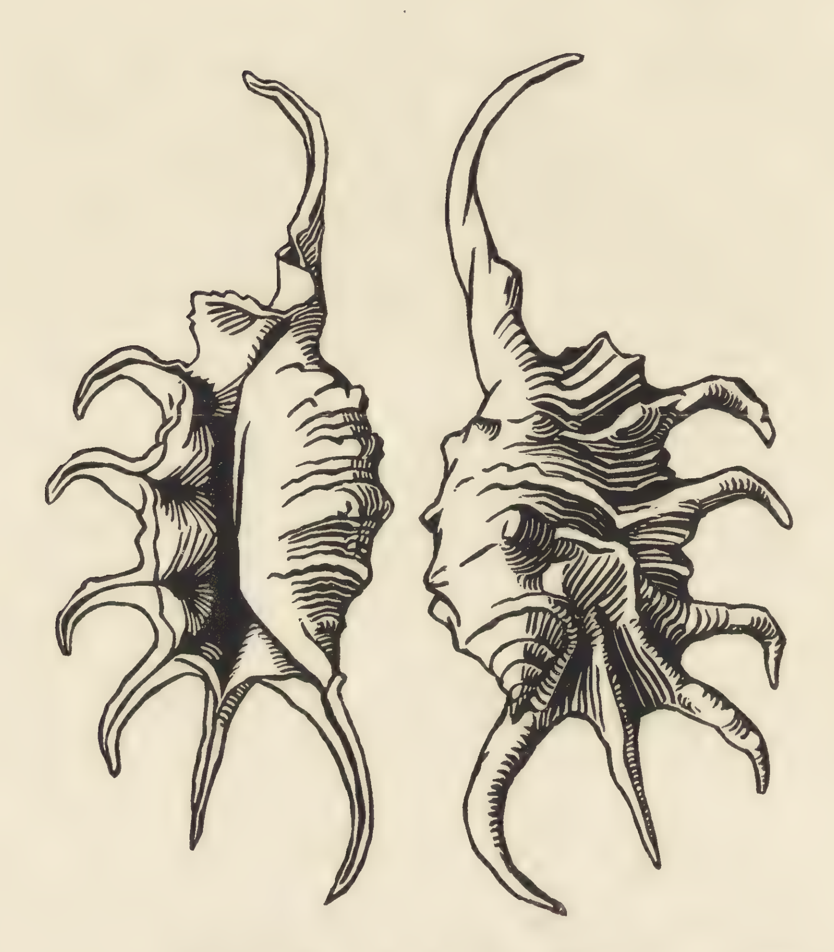
Mitglieder:
Frau Marie Zacharias
Frau Dr. Engel-Reimers
Frau Generalkonsul Bohlen
Herr Professor Dr. Lichtwark
Herr Dr. H. Merck

ORDENTLICHE MITGLIEDER

Frau Albers-Schönberg
Frau Erdwin Amsinck
Herr Generalkonsul Ed. Behrens
Herr Theodor Behrens
Herr Direktor Dr. Fritz Bendixen
Herr Gustav Binder
Herr Dr. S. Blohm
Herr Otto Blohm
Frau Otto Blohm
Herr Oberlandesgerichtsrat Blumenbach
Frau Oberlandesgerichtsrat Blumenbach
Herr H. D. Boehme
Frau Generalkonsul Bohlen
Herr Oberlandesgerichtsrat Dr. Otto Brandis
Frau Oberlandesgerichtsrat Dr. Brandis
Herr Dr. G. T. Brandis
Frau Dr. G. T. Brandis
Fräulein Marie Brandis
Herr Professor Hans Brauneck
Frau Brettschneider, Alsterglacis
Herr Major Fritz Bronsart von Schellendorff, Berlin
Frau Veronika Bronsart von Schellendorff, Berlin
Fräulein Bodild Bronsart von Schellendorff
Herr Dr. A. W. Burchard
Fräulein M. Busse
Frau Dr. de Chapeaurouge
Fräulein Clara Dörken
Fräulein Emma Droege
Herr Otto Embden
Frau Otto Embden
Frau Dr. Engel-Reimers
Herr Staatsanwalt Dr. Ertel
Herr Architekt Julius Faulwasser
Fräulein Erna Ferber
Herr Dr. Fritzler
Frau Dr. Fritzler
Frau Professor Fritsch
Herr Oberlandesgerichtsrat Funke

Frau Oberlandesgerichtsrat Funke
Frau Elisabeth Gleisner, geb. Stoltz
Herr Adolf Glüenstein
Frau Dr. Emmy Götze
Herr Bernt Grönvold, Berlin
Frau Lili Hadenfeldt
Herr Dr. Hallier
Frau Theodor Hampe
Herr W. Hane
Herr L. Hansing
Fräulein Nanna von der Hellen.
Frau Dr. Rudolf Hertz
Fräulein Johanna Hirsch
Fräulein Marie Hirsch
Herr Architekt Janda
Herr Heinrich Kaemmerer, Forsthaus Heimfelderholz b. Harburg
Herr Ernst Kalkmann
Fräulein Kaumann
Frau M. Kochen, geb. Kaemmerer
Herr Landrichter Dr. Knauer
Fräulein M. Kortmann
Frau Oberst v. Krause
Frau R. C. Krogmann
Frau Dr. Kümmell
Herr Rudolf Lazarus
Herr W. Leisewitz.
Herr Dr. W. Lenel, Straßburg
Frau Olga Lewalter, geb. Spengel
Herr Professor Dr. Lichtwark
Frau Mary A. Loesener-Sloman
Herr Ed. Lorenz Lorenz-Meyer
Frau Justizrat Dr. Otto Magnus, Braunschweig
Fräulein Elsbeth Mahraun
Herr Dr. H. Merck
Herr Arnold Otto Meyer
Herr Dr. Mohrmann
Frau Möhring, geb. Tietjens
Herr Aug. W. F. Müller
Herr Dr. Müller
Herr Henry P. Newman
Frau Henry P. Newman, geb. von Düring
Frau Dr. Oberg
Frau Emilie Oestermann
Frau Toni O'Swald, geb. Haller
Herr Albrecht O'Swald
Frau Albrecht O'Swald
Die Patriotische Gesellschaft
Herr Hardesvogt Petersen in Lübeck
Herr R. Philippi
Frau Marie Pontoppidan
Frau A. Pulvermann
Frau Ida Robinow
Herr Dr. Robinow
Fräulein Emma Roosen
Herr Landgerichtsdirektor Schiefler
Frau Landgerichtsdirektor Schiefler
Fräulein Jenny Schiff
Herr Professor Schnars-Alquist
Frau Professor Schnars-Alquist
Frau Dr. Max Schramm
Frau W. Schröder, geb. Siemssen, Othmarschen
Frau Dr. Schütte, geb. Versmann
Frau Regierungsrat Schwabach
Herr Dr. Geert Seelig
Frau Dr. Seelig
Frau Dr. Simmonds
Herr Henry Sims
Frau Henry Sims, geb. Sauber
Herr Hugo Steffens, Wandsbek
Frau Hugo Steffens, Wandsbek
Frau Emanuel Stockhausen
Frau Dr. Ellen Strack
Herr Dr. med. Paul Sudeck
Herr Dr. v. Sydow
Frau Dr. v. Sydow
Herr O. L. Tesdorpf
Frau O. L. Tesdorpf
Frau Mary Thielen
Herr Oberlandesgerichtsrat Dr. Thomsen
Herr Hermann Tietgens
Frau Amélie Tietgens
Frau Versmann, geb. Heldt
Herr Dr. Versmann
Fräulein M. Viol
Frau Gerta Warburg, Altona
Frau Dr. Warburg, geb. Hertz
Herr Konsul Ed. Weber
Herr Geh. Justizrat und Kammerherr von Wedderkop, Eutin
Fräulein Olga Wichern
Fräulein Marie Woermann
Fräulein Frieda Wölber
Herr Amtsrichter Dr. Paul Wohlwill
Herr Dr. Albert Wolffson
Herr Landgerichtsdirektor Dr. Wulff
Frau Marie Zacharias
Frau Professor Olga Zacharias
Frau Oberlandesgerichtsrat Dr. Zacharias

Die Mitglieder der Gesellschaft werden auf einstimmigen Vorschlag der Prüfungskommission von den ordentlichen Mitgliedern gewählt; eine Meldung zur Aufnahme findet nicht statt.



·ENDE·

1904

